

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Ушакова Алина Игоревна

ЦИФРОВОЙ НАРРАТИВ В ТЕАТРЕ ХАЙНЕРА ГЁББЕЛЬСА

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Музыкальная критика»

Научный руководитель:

Федорова Наталья Антоновна
Кандидат филологических наук,
старший преподаватель

Санкт-Петербург
2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	2
ОБЗОР БИБЛИОГРАФИИ	9
ПЕРВАЯ ГЛАВА. ТЕАТР ХАЙНЕРА ГЁББЕЛЬСА	12
1. Биографический очерк	12
1.1. 1980-е: Радиоспектакли Хайнера Гёббельса	14
1.2. 1990-е: Театральные спектакли Хайнера Гёббельса	17
2. Эстетика отсутствия в театре Хайнера Гёббельса	21
2.1. Вокал в театре Хайнера Гёббельса	22
2.2. Де-иерархизация и де-синхронизация	26
2.3. Темпоральность	28
2.4. Пространственность	31
3. Заключение первой главы	34
ВТОРАЯ ГЛАВА. ЦИФРОВОЙ НАРРАТИВ: СВЕТ	39
1. Цифровые медиа	40
2. Интермедиальность	46
3. Концепция цифрового нарратива	49
4. Цифровой свет	52
4.1. Свет как нарратив	54
4.2. Свет как атмосфера	56
5. Stiftern Dinge/Вещь Штифтера	59
6. Eraritjaritjaka/Эраритжаритжака	61
7. Заключение второй главы	63
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	66
СПИСОК БИБЛИОГРАФИИ	70
ПРИЛОЖЕНИЕ. ИЛЛЮСТРАЦИИ.	76

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена немецкому театральному режиссёру и композитору Хайнеру Гёббельсу (р. 1952). Имя Хайнера Гёббельса стало широко известно в российских театральных кругах в рамках последних десяти лет. Можно сказать, что «официальное» знакомство России с Гёббельсом случилось в 2005 году с показом на международном Чеховском фестивале спектакля *Eraritjaritjaka*/Эраритжаритжака (2004). В 2013 и 2015 годах соответственно, в конкурсной программе всероссийской театральной премии «Золотая Маска» участвовали *Stifters Dinge*/Вещь Штифтера (2007) и *When the Mountain changed its clothing*/Когда гора сменила свой наряд (2012). Оба спектакля получили большой резонанс в СМИ. В 2015 году на сцене Электротeatра Станиславский был возрождён спектакль *Max Black*/Макс Блэк, впервые поставленный в 1998 году. Весной 2017 года в Новом пространстве Театра наций показывали инсталляцию *Genko-an*/Генко-ан (2008) и зацикленную запись фрагмента из последней части оперы Луи Андриссена *De Materie*/Материя, поставленной Гёббельсом в 2014 году.

Хайнер Гёббельс — автор статей в научных журналах уровня PAJ (Performance Art Journal) и TDR (Theatre Drama Review). С начала 2010-х Гёббельс часто выступает с лекциями, участвует в дискуссиях о современном театре с российскими театральными режиссёрами и композиторами¹. Он является профессором Института прикладного театроведения при Гиссенском университете имени Юстуса Либиха и с 2006 президентом Гессенской Театральной Академии, читает лекции о музыкальном театре,

¹ Речь идет, например, о задокументированной в Youtube записи встречи с художественным руководителем и режиссёром Электротeatра Станиславский Борисом Юханановым и режиссёром Андреем Могучим (URL: https://www.youtube.com/watch?v=GQNfS_LrpDU); встреча в формате паблик-ток (public talk) Хайнера Гёббельса с композитором Владимиром Горлинским. В Санкт-Петербурге Гёббельс выступал с лекцией «полифония дисциплин» на Новой сцене Александринского театра 14.11.2015.

участвует в научных симпозиумах и конференциях. Из последних просветительских событий с участием Гёббельса в России — выступление в марте 2017 года на студенческом форуме «Диалоги в пространстве музыки и театра» в РАМ им. Гнесиных. Исследователи причисляют Гёббельса к плеяде немецких театральных режиссёров «музыкального направления» послевоенного периода.

Творческая практика Гёббельса выходит за рамки театрального пространства и композиторской деятельности в другие области современного искусства. Можно вспомнить такие работы Гёббельса, как инсталляция *Genko-an/Генко-ан*, или более ранняя *specific-art*² инсталляция *Maelstromsüdpol/Мальстремюжный полюс* (1987), показанная на выставке современного искусства Documenta в Касселе. Здесь мы сталкиваемся с аудио-визуальным искусством, которое можно отнести к инсталлятивным категориям: это и саундарт, и видеоарт, и даже экоарт.

Междисциплинарность театральных практик является характерной чертой театрального метода Хайнера Гёббельса, в инструментарий языка которого входит композиторская деятельность, а также активное использование цифровых технологий в сценографии, работа с недраматическим текстом, работа над спектаклями в режиме воркшопа.

Театр Гёббельса, как отдельно стоящий феномен современного театра, (не в последнюю очередь, потому что он развивается в настоящем времени), является сложным предметом исследования, и требует более обширного погружения в тему с применением театроведческого аппарата, поэтому мы не можем предложить свою методологию анализа.

Вместо этого, мы приняли **методологию**, предложенную в книге

² Site-specific art - это инсталляция, спроектированная согласно особенностям какого-то пространства.

Postdramatic theatre (2008) Ханс-Тиса Лемана. Магистральная идея постдраматического театра Лемана заключается в тенденции соединения современного театра с перформативными практиками, то есть пластическими искусствами, и цифровыми медиумами кино, видео, телевидения, новыми медиа (компьютерная графика, виртуальная реальность, программирование спектакля в онлайн режиме), музыкой. Этот «перформативный поворот» у Лемана связан или является следствием потери авторитарности логоса в театре. Визуальные, музыкальные и вокальные искусства становятся важными составляющими театрального спектакля, происходят усиление церемониального аспекта театрального действия через формализацию пластических средств, саморефлексивность, переход к режиму тотального перформанса.

Соглашаясь с позицией Лемана в том, что постдраматический театр характеризуется смещением акцентов внутри театрального процесса в сторону перформативности, мы обязаны войти в пространство сравнительно молодой науки — исследования перформативных практик (*performance studies*), и принять методологию исследования современных театральных практик через аппарат эстетики перформативности.

Немецкий театровед, эксперт в области семиотики театра Эрика Фишер-Лихте в книге *The transformative power of performance. A new aesthetics* (2008) формулирует эстетическую программу перформативности, где эстетический опыт зрителя нужно рассматривать феноменологически. Вот несколько из основных эстетических позиций Фишер-Лихте³:

1. Перформанс происходит через медиум человеческого тела.
2. То, что происходит в перформансе, является эфемерным и

³ Эрика Фишер-Лихте. Лекция CULTURE AS PERFORMANCE Theatre history as cultural history [URL]: http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf

переходящим. Тем не менее, перформанс происходит «здесь и сейчас» (*hic et nunc*) и он становится предметом опыта настоящего в особенно интенсивной форме.

3. Перформанс не занимается передачей предданных (*pregiven*) значений. Скорее, перформанс продвигает значения, возникающие в его процессе.
4. Перформансы характеризуются свойством собственной событийности. Они формируют особенный вид лиминального опыта.

В отличие от Лемана, Фишер-Лихте не стремится синтезировать опыт сквозь анализ философских, эстетических теорий, она стремится описать зрительский эстетический опыт как лиминальный, то есть «пороговый» опыт перехода из одного состояния в другое. Перформанс переносит зрителя в состояние, которое выводит его за рамки пространства повседневности с ее нормами и правилами, но, к слову, не предлагает никаких путей к ре-ориентации в новом опыте [Fischer-Lichte II, 12].

Концепция постдраматического театра Ханс-Тиса Лемана получила обширную критику со стороны профессионального театрального сообщества. Главной причиной критики является отсутствие ряда примеров, подтверждающих разницу кодов между эстетикой драматического и постдраматического театра, игнорирование Леманом аналитического метода (по версии французского теоретика К. Бидана), проблема определения названия («постдраматический» — недоказанная гипотеза) и проблема логики (нет синтеза, структурирования чужих теорий, к которым апеллирует Леман), а также отсутствие анализа предыстории драматического театра, что позволяет говорить о необоснованности лемановского утверждения о том, что постдраматическая практика существует только с 70-х годов XX века, поскольку заложенный в драме потенциал «распада, демонтажа и

деконструкции», был свойственен в разной мере театру во все времена, — в этом сходятся во мнении и К. Бидан, и известный российский театровед Ю. Барбой [цитата из Алесенковой].

Несмотря на критику, мы утверждаем, что концепция постдраматического театра подходит для нашего исследования, хотя бы потому, что Ханс-Тис Леман некоторые фундаментальные принципы этой концепции объясняет через примеры театральной эстетики Хайнера Гёббельса, а именно, в главе *Panorama of postdramatic theatre*, разделы *Parataxis/non-hierarchy*, *Musicalization*, *Between the arts*, в главе *Aspects*, разделы *Text*, *Chora-graphy u the body-text*, *Time: Postdramatic aesthetics of time*.

Предмет нашего исследования — цифровой нарратив — взаимодействие театрального пространства и цифровых медиумов: видео, телевключение, видеопроекции, компьютерная графика, цифровой свет, музыка и другие медиумы, — и то, как созданный через это взаимодействие цифровой нарратив встраивается в систему сценического действия, какой путь он проходит, прежде чем быть воспринятым зрителем.

В этом исследовании мы попытаемся разобраться в том, что такое цифровой нарратив, какие существуют возможные пути вербализации этого явления. С уверенностью можем сказать, что обнаружение цифрового нарратива происходит непосредственно на сенсорном уровне, через получение опыта со-присутствия зрителя и источника цифрового нарратива в момент перформативных практик.

Мы не можем однозначно интерпретировать цифровой нарратив, но мы способны обозначить его присутствие/воздействие. Один из практических способов обнаружения цифрового нарратива — послушать музыку к спектаклю с закрытыми глазами, а затем сделать то же самое, но «читая»

цифровое решение. Возникает ли какое-то смещение аудиального нарратива относительно визуального нарратива — вопрос субъективной интерпретации, но мы с определенностью можем сказать, проявляется ли цифровой нарратив в театральном тексте на фоне других, нецифровых нарративов.

Нам кажется, что в создании цифрового нарратива доминируют не аудиальные, а визуальные источники (видео, проекции, свет). Возможно, это связано с тенденцией перехода в театральной эстетике XX века к «визуальному повороту», в частности, благодаря развитию окуляроцентрических медиа (кино, телевидение, интернет).

Цифровой нарратив является инструментом перформативности, метатекстом по отношению к ключевому объекту перформанса — к телесности, чувственному и физическому воздействию на зрителя. Существует также категория «цифровых перформансов», но это явление выходит за рамки настоящего исследования и требует иной методологии. Мы утверждаем, что цифровой нарратив способен самостоятельно воздействовать на эстетический опыт наряду с другими театральными медиумами, как музыка, актёрская игра, текстовой нарратив, визуальное сценографическое решение спектакля.

В качестве главного объекта исследования мы выбрали инсталляцию *Stifters Dinge*/Вещь Штифтера и спектакль *Eraritjaritjaka*/Эраритжаритжака. Несколько спектаклей и инсталляций Хайнера Гёббельса, как *Hashirigaki*/Хасиригаки (2000), постановка оперы Луи Андриссена *De Materie*/Материя, *Max Black*/Макс Блэк и инсталляция *Genko-an*/Генко-ан упоминаются нами в качестве примеров, иллюстрирующих принципы театральной эстетики Хайнера Гёббельса.

Актуальность темы исследования настоящей диссертации заключается в необычности рассматриваемого нами аспекта спектаклей Хайнера Гёббельса: мы столкнулись только с одним исследователем, которого заинтересовал цифровой аспект в театре Гёббельса, медиум цифрового света в проекте *Stifters Dinge*/Вещь Штифтера. Текст настоящей диссертации может стать интродукцией для тех, кто не знаком с творчеством Гёббельса, и полезным поясняющим материалом для его поклонников, поскольку наше исследование рассматривает работы Гёббельса в неканоническом аспекте

В **структуру** настоящей работы входят введение, заключение и две главы. Первая глава посвящена театральной эстетике Хайнера Гёббельса, и в целом носит аналитически-исторический характер. Вторая глава предлагает концепцию цифрового нарратива, истории цифровых медиа, цифрового света и анализ спектаклей Хайнера Гёббельса.

ОБЗОР БИБЛИОГРАФИИ

Литература исследования включает критические, философские, театроведческие источники, а также публикации в прессе, среди них интервью режиссёра. Список литературы включает 40 названий, среди них 37 изданий на английском языке и 3 на русском языке.

Мы прокомментируем труды, обладающие первостепенным значением для нашего исследования. Ниже условно обозначим основные категории библиографии:

Тексты о теориях постдраматического театра и перформанса:

Ханс-Тис Леман/*Hans-Thies Lehmann — Postdramatic theatre*. (2006), автор теории постдраматического театра, которая основана на концепте «перформативного» поворота в театральных практиках, отказе современного театра подчиняться законам логоцентричного драматического театра. Мы опираемся на методологию Лемана, потому что некоторые аспекты его теории совпадают с аспектами эстетики Хайнера Гёббельса.

Эрика Фишер-Лихте/*Erika Fischer-Lichte — The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2008). Это исследование имеет большое значение для изучения эстетики и природы перформанса, а также того, как театр меняется в связи с внедрением перформативности в контекст современного искусства и культуры повседневности. Для нас важны сами концепты и то, как Фишер-Лихте их мыслит. Такие аспекты перформанса, как темпоральность, пространственность, телесность и так далее.

Давид Рёзнер/*David Roesner* (пять источников), автор совсем недавно вышедшей монографии *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-making*. (2016), со-редактор и соавтор концепции

«Composed Theatre», изложенной в книге *Composed Theatre. Aesthetics, Practices & Processes*. (2013). Давид Рёзнер, наверное, единственный опубликованный исследователь, который активно анализирует формы музыкальности в театре Хайнера Гёббельса. Тезис Рёзнера: музыкальный аспект в современном немецком театре является формообразующим, доминантным в структуре театрального спектакля элементом.

Мария Шевцова/*Maria Shevtsova — Robert Wilson*. (2007) — самая актуальная на настоящий момент монография о Роберте Уилсоне. Мы обратились к этому тексту в целях более детального ознакомления с эстетикой Роберта Уилсона в первой главе настоящей магистерской работы.

Исследования и в области философии новых медиа и цифровых технологий:

Мэттью Коузи /*Matthew Causey — Theatre performance and technology: from simulation to embeddedness* (2006). Коузи — английский теоретик театра, режиссёр и в прошлом преподаватель Тринити колледжа в Дублине. Эта книга — одна из отправных точек в понимании взаимодействия цифровых технологий и театра. В своём исследовании Коузи соединяет философский и эстетический анализ перформативности в современном театре. В *Theatre performance* нас преимущественно заинтересовали вторая, третья и шестая главы, посвященные, соответственно, телевизуальному перформансу, постгуманистическому/постбиологическому перформансам и эстетике исчезновения/политике видимого в театре.

Марк Хансен/*Mark Hansen — New Philosophy for New Media*. (2004). Научные взгляды Хансена отчасти резонируют с нашим исследованием, так как он предлагает, отличный от многих других концепций, оптимистический подход к осмыслению новых цифровых медиа в повседневной культуре. Концепция Хансена «человек как медиум» концентрирует внимание на перцептивной

способности зрителя/пользователя, как на активный, а не пассивный субъект получения и обработки цифровой информации.

Дэвид Херманн/*David Hermann — Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. (2012).* Самая актуальная и подробная энциклопедия по терминологии, теориям и предметике нарратологии. В этой книге можно обнаружить определение цифрового нарратива, от которого мы оттолкнулись в настоящем исследовании.

Тексты Хайнера Гёббельса. Мы прокомментируем два текста, так как третий вошёл в часть «Эстетики отсутствия».

1. Эстетика отсутствия (2015) — магистральный текст нашего исследования, это издание, к которому мы постоянно обращаемся в поисках подтверждений или опровержений тех или иных мыслей. Можно сказать, что эта книга — своего рода объект ремедиации, чутко реагирующий на все поступающие запросы. Лекции в «Эстетике» затрагивают в той или иной степени все проекты Гёббельса, поэтому сборник очень ценен, как минимум, в качестве справочного материала.
2. «Its all part of one concern» в *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes. (2012).* Обширная статья, плавно переходящая в интервью, посвящена нескольким постановкам Гёббельса. Ценно, что он пишет не только о своих спектаклях или об их творческой «кухне», но и о работах других режиссёров, как то Роберт Уилсон, Ромео Кастеллуччи и Райнер Вернер Фассбиндер (о фильме «Горькие слёзы Петры фон Кант»).

ПЕРВАЯ ГЛАВА. ТЕАТР ХАЙНЕРА ГЁББЕЛЬСА

1. Биографический очерк

Хайнер Гёббельс⁴ получил образование в области социологии и музыки. Периоды его работы можно разделить условно, для простоты, на 1980-е, 1990-е годы и период после 2000-х годов. Форматы, в которых работает Гёббельс, ранжируются от радиоспектаклей, инсценированных концертов (staged concerts), звуковых инсталляций, оперных постановок до моноспектаклей и композиторских сочинений.

В 1970-х Гёббельс занимался музыкальными проектами *Duo Heiner Goebbels/Alfred Harth*, *Art-Rock-Trio Cassiber* (настоящая арт-рок группа, существовавшая с 1982 по 1992).

После знакомства с музыкой немецкого композитора-антифашиста, автора гимна ГДР Ханса Эйслера, Гёббельс осознал, что политика и музыка могут сосуществовать в едином пространстве. Он прочел книгу «Спросите меня еще о Брехте», основанную на записях бесед Эйслера с драматургом Хансом Бунге⁵ в 1958 году: «Прочитав её, я был ошеломлён яркостью и широтой его ума, который охватывал и политические, и литературные, и математические, и философские и, конечно, музыкальные вопросы. Я понял, что можно совмещать то, что мне всегда казалось чем-то несвязанным: политические взгляды и интерес к музыке. Я использовал

⁴ В этой главе мы частично опираемся на текст биографии в издании текстов о музыке и театре «Эстетика отсутствия». М.: 2015. – 272 с.

⁵ В 2015 году Сабин Берендсе, дочь интервьюера Ханса Бунге, совместно с Полем Клеменсом издала книгу с четырнадцатью записанными диалогами. В том же году в Лондоне авторы инсценировали диалоги, (<https://www.bu.edu/european/2015/10/14/event-highlights-ask-me-more-about-brecht-a-theatrical-reconstruction-of-conversations-between-hanns-eisler-and-hans-bunge/>).

тезисы Ханса Эйслера на защите диплома, и сразу после защиты начал заниматься музыкой» — поделился Гёббельс в одном из своих интервью [Ивашкин].

Гражданская активность Гёббельса привела его в ансамбль *Sogenanntes Linksradikales Blasorchester*/Так называемый левый духовой оркестр (1976-1981), работа в котором натолкнула Гёббельса на мысли о пренебрежении собственным «Я» при сочинении музыки: «Для него (Эйслера – прим. автора.), как и для меня, задача музыки — не самовыражение. Я не считаю себя настолько интересным, чтобы самовыражаться и заставлять людей смотреть на это. И никогда не сочинял музыку, о которой меня не просили, которая не имела бы практического применения, своей задачи. Я не написал ни одной ноты без причины! И поэтому сейчас у меня нет шести ещё несыгранных симфоний в моём композиторском чемоданчике» [Ивашкин].

В этом же интервью Гёббельс сообщил, что вместе с «Так называемым левым духовым оркестром» ходил на различные демонстрации против политических репрессий, неонацизма, использования атомного оружия и так далее⁶. Высказывания Гёббельса о композиторских задачах в музыке, которые не сводятся к самовыражению, демонстрируют его принципиальную позицию относительно саморепрезентации режиссёра/композитора в театральном пространстве, именно — в достижении её отсутствия всеми возможными способами.

⁶ В более раннем интервью Статису Гургурису Гёббельс говорит: «Даже во время тесной работы с автором, которого считают внуком Бретоляда Брехта – ну вы знаете, когда я работал с Хайнером Мюллером, – я никогда не думал об Эйслере. Возможно, потому, что мы [с Мюллером – прим. автора] работали с другими формами. В работе с Мюллером я имел дело с литературными текстами и музыкой, в которой два этих элемента друг с другом соревнуются, тогда как работа Эйслера с текстами строилась совсем по-другому; Он сочинял песни. Но, конечно, такой способ взаимодействия с литературными текстами, когда они – главные по отношению к музыке, непосредственно очень близко связан с творчеством Эйслера и Брехта. И, конечно, очень приятно обнаружить через двадцать лет работы в разных иных формах, что внутренняя связь [с Эйслером – прим. автора] всегда была на месте» [Goebbels II, 4].

Из эстетической системы Бертольта Брехта Гёббельс вынимает важнейший для своего театрального языка принцип — *потерю авторитарности* режиссёра в организации сценического действия: не только авторитарности составляющих элементов спектакля по отношению друг к другу, но и даже приоритетности драматурга по отношению к режиссёру.

1.1. 1980-е: Радиоспектакли Хайнера Гёббельса

В 1980-х началось очень плодотворное и важное для последующей карьеры Гёббельса сотрудничество с драматургом Хайнером Мюллером. Гёббельс стал режиссёром нескольких радиоспектаклей на тексты Мюллера: *Verkommenes Ufer*/Заброшенный берег, *Die Befreiung des Prometheus*/Освобождение Прометея, *Wolokolamsker Chaussee I-V*/Волоколамское шоссе I-V, театрализованный концерт *The man in the Elevator*/Человек в лифте.

Часто, для радиоспектаклей Мюллер записывал свой голос на пленку, позднее Гёббельс включил некоторые из этих записей в свои звуковые инсталляции (например, в *Genko-an*/Генко-ан). Специфика недраматургичности текстов Мюллера заставила Гёббельса навсегда изменить своё отношение к тексту вообще: «в своих радиопьесах, сценических концертах и музыкальных спектаклях я работаю, как правило, с недраматическими текстами, то есть с текстами, которые не написаны напрямую для (акустической) сцены. Читать театральные пьесы мне тяжело, а если я их однажды увидел на сцене, полностью растворёнными в правдоподобию речи персонажей, то больше уже не могу себе представить как написанный текст» [Гёббельс, 191].

Хайнер Мюллер, с его особенным отношением к тексту, повлиял не

только на Хайнера Гёббельса, но и на Роберта Уилсона. В 1980-х Роберт Уилсон на пять лет погрузился в работу над «историческим» и не полностью осуществившимся оперным проектом *CIVIL wars*⁷. Оперу хотели приурочить к Олимпийским играм в Лос-Анджелесе, но затем первоначальный замысел перерос в крупномасштабный проект, рассчитанный на участие шести композиторов в шести странах (самые известные имена: Филип Гласс, Дэвид Бирн из *Talking Heads*, Гэвин Брайерс). Главная идея рассредоточенного по шести городам проекта (Роттердам, Кёльн, Миннеаполис, Рим, Марсель и Токио с мастерскими во Фрайбурге и Мюнхене) — показать единую сущность войны, непреодолимую силу разрушения, что сносит на своем пути всё человечество вне зависимости от расы, пола и точки расположения в историческом времени.

Месседж Уилсона о бесконечном перерождении войны, которая не закончилась в 1945 году, но, наоборот, переродилась в следующие войны (холодная война между США и СССР, война во Вьетнаме и так далее), стал импульсом для постановки спектакля на другую, на настоящее время самую известную пьесу Мюллера, — *Hamletmachine*/Гамлетмашина (1977). Английская версия была реализована в 1986 и 1987 годах труппой театра

⁷ Уилсон привлекает Хайнера Мюллера в качестве драматурга для работы над постановкой в Кёльне. Так начинается их многолетнее взаимодействие. Гибкий подход Мюллера к конкретным сценическим задачам, «выстраивание» текстов под визуальные «требования» Уилсона, всецелое и отчетливое понимание беспрекословной веры Уилсона в потенциал силы визуальности перформанса (драматургия Мюллера на внутреннем уровне тоже является имажинистской и переполнена «острыми углами» и какими-то «несоответствиями»), игнорирование нарративных и описательных качеств текста, — эти аспекты стали причинами удачного союза Уилсона и Мюллера. Среди других коллабораций Уилсона и Мюллера: адаптация пьесы Еврипида «Альцеста» (*Alceste*) с добавлением в пролог инсценировки текста Мюллера «Описание картины/Взрыв воспоминания» (инсценировка осуществлена совместно с хореографом Сузуси Ханаяги и перформером Лори Андерсон), основанный на эпосе о Гильгамеше спектакль *The Forest* (1988) и постановка пьесы о полёте Бертольда Брехта над океаном — *Ocean Flight* (1998). Поставленная Уилсоном опера британского композитора Гэвина Брайерса (Гэвин Брайерс о работе с Уилсоном на своем персональном сайте [URL: http://www.gavinbryars.com/Pages/medea_first_note.html]).

ART (*American Repertory Theatre*) в Нью-Йорке⁸.

Гёббельс считает, что мало, кто может поставить тексты Хайнера Мюллера так, как это сделал Уилсон в Гамлетмашине. Тексты Мюллера — это «театр текстов». Текстов, которые могут выступать на сцене, но не нуждаются в том, чтобы их иллюстрировали [Гёббельс, 180].

Разные миры, из которых «пришли» Уилсон и Мюллер, породили грозовой эффект, результатом которого стал большой шаг вперед в концепции трансформации театрального языка. Работа с Уилсоном окончательно сориентировала Мюллера в его взглядах на драматический текст. Мюллер в той же степени, что и Уилсон, был против интерпретации, поэтому он обходил стороной использование языка как медиума семантического смысла. [Shevtsova, *A working life*, 32]. Безусловно, радикальность, с которой Уилсон отказывается от культивирования авторитарности внутри процессов создания театрального текста, натолкнула Мюллера на переход к явлению, которое позднее получило название *перформативный текст*⁹ [Bathrick, 66]. Роберт Уилсон, по словам Дэвида Батрика, в Хайнере Мюллере обнаружил драматурга, разделяющего

⁸ Несмотря на большую сцепленность, жесткость и жестокость, по сравнению со сценическим или вербальным языком Уилсона, железная хватка текстов Мюллера создавала контрастный фон красоте постановок Уилсона [Shevtsova, *A working life*, 31].

⁹ Текст, вообще, в этимологическом смысле связан с понятием «текстуры», «текстиля», то есть ткани. Создание текста — это синтетический процесс соединения разных материалов в один, общий объект. В рамках перформативности театрального действия, текст, то есть перформативный текст как раз является соединением всех элементов. По Ричарду Шехнеру, перформативный текст (*performance text*) — это все, что происходит на сцене, то, что создает эстетический опыт зрителя: начиная с движений и речи артистов, заканчивая светом, сценографией, и другими мультимедийными эффектами. Перформативный текст отличается от драматического текста. Драматический текст — это, например, пьеса, сценарий, музыкальная партитура, и все, что существует *до момента постановки* [Schehner I, 227]. Леман, тем не менее, разделяет перформативный текст и тексты мизансцены и постановки, но сообщает об их пересечении через «знаковые элементы». Под знаковыми элементами Леман, очевидно, имеет в виду такие «качественные» факторы театральной среды, как темпоральность, пространственность, коммуникативность. Об этих качествах мы говорим подробнее в разделе «Эстетика отсутствия в театре ХГ». Перформативный текст формируется с помощью таких явлений, как взаимоотношения зрителей и перформанса, темпоральная ситуация и пространственная ситуация, место и функции театрального процесса внутри социального поля.

характерный для уилсоновской театральной эстетики¹⁰ импульс визуальности, — писателя, чей язык переводится «не в риторический или нарративный, а в картины сознания» [из Bathrick, 67].

Отказ Роберта Уилсона от авторитарности в театральном тексте, «исчезновение автора» у Хайнера Мюллера: «Работа над исчезновением автора — это сопротивление исчезновению человека» [цитата Мюллера из Гёббельса, 188], признание Гёббельса в своём желании не заниматься самовыражением [Ивашкин] и особая связь Гёббельса с литературными текстами, авторы которых учат его тому, чего часто нет у многих коллег-композиторов — это «осознанное прощание с идентичностью» [Гёббельс, 35].

1.2. 1990-е: Театральные спектакли Хайнера Гёббельса

В 1990-х годах параллельно с сочинением музыки для инструментальных ансамблей (Ensemble Modern, Ensemble Intercontemporain Paris, Ensemble Modern и оркестров Junge Deutsche Philharmonie, London Sinfonietta, Orchestra in the Age of Enlightenment), Гёббельс приступил к театральным режиссёрским проектам.

¹⁰ Как свидетельствует сам Мюллер, после общения и совместной работы с ним, Уилсон стал с каким-то иным уважением относиться к тексту. Он больше не воспринимал текст — как всего лишь язык, преимущественно обладающий акустическим эффектом (то же в случае с *The letter to Queen Victoria*), но скорее как средство драматической структуры [Shevtsova *A working life*, 32]. То, чего не достиг Бертольт Брехт, не понимая, что текст, на самом деле, является предидеологическим, получилось у Уилсона в его наивности, легкости, с которой он играет с числами, найденными объектами (*found objects*), текстовыми морфемами и так далее. «Я испытывал чувство ответственности за свою работу. Это было ощущение свободы, словно дети во время игры... искусство без напряжения, когда каждый шаг, вместо того, чтобы форсировать идею, создает путь» [цитата Мюллера из Bathrick, 67].

Немецкий исследователь Давид Рёзнер, специалист по современному немецкому музыкальному театру, совместно с Матиасом Ребстоком, разработал концепцию *Composed Theatre* (букв. «Сочинённый театр» - прим. автора) и предложил считать Гёббельса и ряд других немецких театральных режиссёров, принадлежащим к этой категории [Roesner IV, 11]. Рёзнер настаивает на том, что музыка является центрообразующим аспектом в спектаклях Гёббельса: «На протяжении последних пятнадцати лет современный немецкий театр увидел то, что хорошо объясняется термином “музыкальный поворот” <...> Такое обнаружение и повторное обретение музыкальности в театральном процессе мы можем увидеть и изучить на примере театральных работ таких режиссеров, как Хайнер Гёббельс, Кристоф Марталер (Cristoph Marthaler), Рюди Хёйзерманн (Ruedi Häusermann), Стефан Пухер (Stefan Pucher), Рене Поллеш (René Pollesch), Манос Цангарис (Manos Tsangaris), Эйнар Шлиф (Einar Schleef), Себастиан Нюблинг (Sebastian Nübling), Михаэль Тальхаймер (Michael Thalheimer), постановки Театра дер Клэнге (Theater der Klänge), проект “Lose Combo” Йорга Лауэ (Jörg Laue), и других» [Roesner III, 2].

О «музыкализации» современного немецкого театра также пишет исследователь Младек Овадия и объясняет её принципы на примере театра Кристофа Марталера: «Музыкализация — метод театральной постановки, формируемый за счет организации ритма, звука и тональности, использования аудиальных свойств речи и перформанса <...> Марталер, к примеру, следует за аккуратно спроектированными пространственными, ритмическими и аудиальными партитурами, включающие в себя перформативные элементы в форме уникальной музыкально-сценической композиции» [Ovadija, 56].

Рёзнер характеризует, что главной чертой современных немецких композиторов является отношение к постановке театрального действия и его экспрессии как *музыкальному* материалу: они воспринимают голос, жестикуляцию, движения, свет, звук, изображение, дизайн и другие черты театральной постановки в соответствии с музыкальными принципами и композиторскими техниками, и применяют музыкальное мышление к перформансу как таковому [Roesner I, 7].

Сам Гёббельс говорит о том, что он часто приходит на первую репетицию спектакля, ещё не зная, какой будет музыка: «...мы начинаем репетиционный процесс рано, за год до премьеры <...> и у меня нет окончательной версии музыкального произведения, когда мы начинаем репетиции» [Goebbels III, 116]. К тому же, в спектаклях Гёббельса часто используется музыка других композиторов (только в одной *Eraritjaritjaka/Эраритжаритжаке* звучат фрагменты из струнных квартетов Д. Д. Шостаковича (No. 8), Мориса Равеля (F), Александра Мосолова (No. 1) и Первый квартет Гэвина Брайерса), а в некоторых спектаклях Гёббельса сочинённой музыки нет и вовсе, как в *Max Black/Макс Блэк* или *Stifters Dinge/Вещь Штифтера*.

Гёббельс говорит, что «практически всё, что вы видите в моих спектаклях последних пятнадцати лет (*Ou bien le débarquement désastreux/Или неудачная высадка на берег* (1993)¹¹, *Black on White/Черным по белому*¹², *Die Wiederholung/Повторение* (1995)¹³, *Max Black/Макс Блэк*¹⁴

¹¹ Моноспектакль с пятью французскими и африканскими музыкантами и актером Андре Вильмсом, по текстам дневников Джозефа Конрада (текст путевого дневника Джозефа Конрада 1890 года, легший в основу романа «Сердце тьмы» 1899 года).

¹² По текстам Эдгара Аллана По и Мориса Бланшо (эссе «Сущностное одиночество» 1943 года).

¹³ По текстам Сёрена Кьеркегора и Алена Роб-Грийе, и американского поп-певца Принца.

¹⁴ Моноспектакль по текстам Поля Валери, Георга Кристофа Лихтенберга. Людвиг Витгенштейна и Макса Блэка.

(1998), *Eraritjaritjaka*/Эраритжаритжака (2004)¹⁵, *I went to the house but did not enter*/Я подошел к дому, но не вошел (2008)¹⁶, опера *Landschaft mit entfernten Verwandten*/Ландшафт с дальними родственниками (2002), *Stifters Dinge*/Вещь Штифтера (2007)) — именно видите, а не слышите — было придумано как раз в первые три-четыре дня экспериментальных воркшопов».

Не имея готовой партитуры, Гёббельсу приходится часто пользоваться методом Федерико Феллини, — когда нет текста, но нужно снимать материал, актёры просто считают вслух «от 1 до 100»: «когда я работаю с музыкальными ансамблями, я прошу их сыграть что-нибудь из выученного репертуара. Затем я обращаю внимание, какой музыкальный регистр кажется мне интересным, кто как и в какую сторону двигается во время игры, или, может, у меня уже есть идея того, каким должен быть характер музыки, в связи с тем, какое впечатление создаёт определённая энергетика, транслируемая конкретным костюмом в сочетании с этим конкретным светом и на этом участке сцены» [ibid.].

Нам кажется, что с уверенностью отнести театр Гёббельса к категории *Composed Theatre* Давида Рёзнера можно, но необходимо принимать во внимание то, о чём Гёббельс свидетельствует в интервью и своих лекциях. Хотя Гёббельс воспринимает речь как музыку, часто работает в формате *staged concerts* (инсценированные концерты), театр Гёббельса не является строго музыкальным. Это гибридное, междисциплинарное явление, в котором все театральные элементы равноценны.

Возможно, часто встречающийся в текстах и интервью Гёббельса рефрен стремления сохранить паратаксис элементов театрального процесса внутри спектаклей, или, возможно, приведённая выше цитата из интервью с

¹⁵ Моноспектакль по текстам из записок Элиаса Канетти.

¹⁶ На тексты Т. С. Эллиота, Мориса Бланшо, Франца Кафки и Сэмюэля Беккета.

Гёббельсом, отчётливо показывает, что визуальные элементы в его театральном методе часто являются более сильным импульсом, нежели музыкальная идея. Возможно, прививка от вагнеровского Gesamtkunstwerk'a оказалась слишком сильной¹⁷.

2. Эстетика отсутствия в театре Хайнера Гёббельса

Изданный в 2012 году, сборник лекций Хайнера Гёббельса «Эстетика отсутствия», уже через три года был переведен на русский язык московским театральным критиком и драматургом Ольгой Федяниной.

Повествование Гёббельса, как нам кажется, формирует у читателя/слушателя цельное впечатление об эстетике его театра и очерчивает её принципы — это, на наш взгляд, самая ценная задача «Эстетики». Простота языка повествования во многом объясняется тем, что когда-то эти тексты были прочитаны в аудиториях перед самыми разными слушателями. Объединяя лекционные тексты разных годов в одну книгу, Гёббельс, возможно, подводит промежуточные итоги в размышлениях о своем творческом методе, формулирует собственную эстетико-философскую систему.

В «Эстетике» Гёббельс перечисляет одиннадцать принципов эстетики отсутствия, основные из которых связаны с многоплановым деконструированием «классического спектакля»: помимо **де-иерархизации**, признаками эстетики отсутствия являются **де-централизация** или **пустота**

¹⁷ Концепция вагнеровского Gesamtkunstwerk'a, с которой стихийно вступил в конфронтацию Bühnenkompositionen Василия Кандинского, подразумевает смешение всех видов искусств под знаком авторитарности музыки. «У него [у Вагнера – прим. автора] все средства выразительности сливаются воедино, в кашу: Брехт, в связи с этим, говорил о “свалке”, Хайнер Мюллер — о “едином вареве”» [Гёббельс, 141].

сцены, исчезновение актёра, интермедияльная де-синхронизация (аудио-визуальная в том числе) и другие способы создания эстетического пространства театра Гёббельса.

Цитаты из текстов тех людей, чьё творчество оказало сильное влияние на художественный мир Гёббельса, в «Эстетике» служат дополнительными смысловыми ссылками, обрамлением его мыслей. Круг авторов, к которым он обращается, не ограничивается писателями и драматургами (Бертольт Брехт, Гертруда Стайн, Ален Роб-Грийе, Элиас Канетти), ещё он цитирует отрывки из трудов философов, театроведов и исследователей в перформативных дисциплинах — Элинон Фукс, Эрика Фишер-Лихте, Сёрен Кьеркегор, Ханна Арендт и другие.

Мы уже отметили, что Ханс-Тис Леман объясняет через постановки Гёббельса некоторые из принципов эстетики постдраматического театра, и поэтому в последующих разделах мы предпримем попытку развернуть рассуждение об эстетике Гёббельса в морфемах Лемана и с учетом эстетики перформативности Эрики Фишер.

2.1. Вокал в театре Хайнера Гёббельса

В списке проектов Гёббельса на его официальном сайте мы видим несколько работ в жанре «опера». Гёббельс написал две оперы — упомянутая в предыдущем разделе, опера *Landschaft mit entfernten Verwandten*/Ландшафт с дальними родственниками (2002) и написанная для хора девочек *When the Mountain changed its clothing*/Когда гора сменила свой наряд (2012), также он поставил три оперы: масштабный проект *Europerras 1&2*/Европера 1&2 Джона Кейджа, *Delusion of the Fury*/Иллюзия гнева Гарри Партча и, наверное, одна из самых медитативных режиссёрских работ Гёббельса, — *De*

Materie/Материя (2014) — опера голландского композитора Луи Андриссена. Кейджа и Партча Гёббельс поставил для Рурской Триеннале¹⁸, где он был приглашённым куратором/интендантом в 2012-2014 годах.

Обозначим отдельно ещё несколько проектов Гёббельса: видео- и аудио-инсталляции, перформансы и звуковые скульптуры. Из наиболее поздних проектов — *Genko-an*/Генко-ан (2008). *Stifters Dinge*/Вещь Штифтера (2007) можно назвать гибридом перформанса и инсталляции или, пользуясь терминологией Гёббельса, «No-man show».

Из самых ранних инсталляций — перформативная site-specific работа совместно с драматургом Хайнером Мюллером и сценографом Эрихом Вондером *Maelstromsüdpol*/Мальстремюжный полюс (1987), показанная на выставке современного искусства Documenta в Касселе, аудио-инсталляция на пяти языках *Timée*/Тимей (2000) по одноименному тексту Платона. В центре Помпиду в Париже Гёббельс совместно с институтом IRCAM спроектировал инсталляцию *Fin du Soleil*/Конец Солнца (2000).

Все инсталляции Гёббельса — это в первую очередь, работа с медиатизированным голосом, который интересует Гёббельса как акустическое явление, обладающее собственными качествами музыкальности. В спектаклях и инсталляциях Гёббельс использует записи разговоров и песен индейцев из Папуа Новая Гвинея, африканские голоса из Сенегала (*Genko-an*/Генко-ан; *I went to the house but did not enter*/Я подошел к дому, но не вошел) и другие записи на незнакомых ему языках.

¹⁸Рурская Триеннале (<https://www.ruhrtriennale.de/>) основана в 2002 году в городе Бохум, в немецкой провинции Северный Рейн-Вестфалия, известнейшим деятелем культуры, в разное время директором брюссельского Королевского театра Ла Монне, Парижской оперы, мадридского Королевского театра, Зальцбургского фестиваля Жераром Мортье (25.11.1943 – 8.03. 2014). Подробнее о Мортье в мемуарах «Драматургия страсти». СПб.: Арка, 2016.

Инсталляция *Roman Dogs*/Римские псы¹⁹ (1991) — коллаж из спиричуэлов, текстов Мюллера на немецком языке, отрывков из романа Уильяма Фолкнера «Святылище» на английском языке, и стихи из «Горация» Пьера Корнеля на французском, — соединяет медиатизированный голос и живое исполнение.

Американский музыкальный критик Джон Корбет охарактеризовал *Roman Dogs*/Римские псы как произведение в стиле «пэтчворк» [что-то вроде лоскутного одеяла – прим. автора]. Корбет назвал *Roman Dogs* оперой, наверное, потому что она была исполнена двумя классическими вокалистами, рэпером, актрисой Катрин Жонио (на тексты Мюллера, Брехта и древние римские письменные источники)²⁰ » [Corbett, 116].

Сотрудничество Гёббельса с Жонио — не единственный пример работы с непрофессиональными с точки зрения классического вокального аппарата артистами. Гёббельс написал довольно большое количество вокальной музыки для перкуссиониста и певца-самоучки Давида Мосса. Вместе они записали CD-диск, композиции в разных составах: дуэт Гёббельса (клавиши) и Мосса, дуэт Жонио с Моссом и джазовым вокалистом Филом Минтоном. «Давид Мосс, для которого я сочинял музыку, и с которым много работал, с огромной музыкальностью и отзывчивостью доказывает это [способность к экспрессивности, не будучи классически выученным певцом – прим. автора] наряду с немногими другими. Передача же такой сложной вокальной партии академически выученному певцу, который не развил эту технику для самого себя, редко оказывается

¹⁹ Эти стихи скорее не произносились, а пропевались, язык постоянно метался от прекрасного идеала к надломленному заиканию и шуму. Театр утверждает полиглоссию на нескольких уровнях, игриво показывая пробелы, разрывы и неразрешенные конфликты, даже неповоротливость и потерю контроля [Lehman, 147].

²⁰ По какой-то причине имя Катрин Жонио в *Postdramatic theatre* Лемана и *Routledge Drama Anthology and Sourcebook* (2010) ошибочно написано через букву «м»

успешной» [Гёббельс, 92]. Гёббельс не только привлекает к работе непрофессиональных певцов, но и вдохновляет своих актёров и музыкантов на участие в тех практиках, которым они не обучены. Так, Андре Вильмс (актёр в *Eraritjaritjaka*/Эраритжаритжака) должен был подчинить свои движения музыкальным ритмам квартета Равеля, а трубачу Уильяму Форману, по просьбе Гёббельса, пришлось прочесть тексты Эдгара Алана По в микрофончик на трубе (*Black on White*/Черным по белому)» [Roesner III, 11].

Голоса, подобные голосам Катрин Жонио и Давида Мосса, отличаются от классических, и в силу экспериментальных и импровизационных практик в эпитетах Гёббельса: «экстремальные тембры, отчаянные скачки, искажения, игра со звуками, с самостоятельными мелизмами, радикальное использование высот и ритмов, гласных и согласных неотделимы от своей телесности» [Гёббельс, 81].

О концепции вокального тела (*vocalic body*) подробно пишет исследователь вокального искусства Елена Новак. «Я воспринимаю концепт «голос-тело» как некий механизм зеркала — голос проецируется, но вместе с тем, тело и проекция голоса, в нашем случае, вокальное исполнение, тут же влияет на самоопределение и присутствие тела, извлекающее из себя голос, обратно» [Novak, 6].

Голландский музыковед Питер Верстете сравнивает вокальный «поворот» в современной оперной традиции,—как выход из культурного резервуара исторически выстроенной европейской традиции вибрато в поле современного экспериментального пения, которое не боится пользоваться техниками горлового, обертонового пения, мультифонических и гармонических практик вокального шкворчания (*vocal fry*) — так называемый невербальный, низкочастотный, горловой вокал [Verstraete, 2].

Телесность (embodiment) является также неотъемлемым аспектом перформанизации театрального действия не только в вокале. «Актер выдвигает на первый план физические свойства собственного тела (corporeality), чтобы воздействовать на зрителя напрямую и, в то же время, производить новые смыслы [видимо, посредством действий своего тела – прим. автора].» [Fischer-Lichte, 82]. Таким образом, воздействие актера на зрителей больше не зависит от их способности к декодировке знаков в движениях актера [Novak, 26].

2.2. Де-иерархизация и де-синхронизация

«Меня интересует создание театра, в котором сценические средства не просто иллюстрируют или дублируют друг друга, но, вместо этого, сохраняют собственную силу, продолжая действовать вместе. В этом театре элементы не полагаются друг на друга в конвенциональном иерархическом разделении сценических средств. Я имею в виду, бывают моменты в театральном действии, когда свет настолько художественно силён, что вы внезапно начинаете наблюдать только за ним и забываете о тексте, или костюм говорит на собственном языке, или возникает дистанция между говорящим и текстом и напряжение между музыкой и текстом» [цитата Гёббельса из Lehmann, 86].

В стремлении наделить каждый отдельный элемент театрального текста личным правом на художественное высказывание (не обязательно в нарративной специфике, а в смысле отдельного эстетического воздействия), Гёббельс добивается де-иерархизация и в музыкальной структуре спектаклей и в организации взаимоотношений других медиумов спектакля, предпочитая полифонию гомофонии.

Давид Рёзнер приводит примеры спектаклей Гёббельса, в которых полифония элементов театрального текста наиболее репрезентативна: «Если мы посмотрим на <...> *Black on White*/Черным по белому, *Eraritjaritjaka*/Эраритжаритжака и *Stifter's Things*/Вещь Штифтера, которые переносят идеи Аппиа о театре «как нотном тексте» в XXI век, несмотря на свою онтологическую противопоставленность Аппиа в других аспектах [Рёзнер имеет в виду неприятие Гёббельсом идей Gesamtkunstwerk'a - прим. автора], мы наблюдаем полноценные примеры того, как текст, музыка, свет, сценография и движение периодически сплетаются в свободных ритмах, создают пространства акустических пунктуационных зазоров друг для друга, концентрируют или рассеивают атмосферы, заигрывают с переменчивыми случайными связями, остаются друг от друга на отдалении, развивают антропоморфную автономию, становятся со-перформерами и так далее» [Roesner II, 37].

Нечто похожее практикует Уилсон, создавая полифонию с помощью ритмической структуры различных элементов перформанса. Таким образом, он провоцирует на сцене тотальную *де-иерархизацию* времени и при этом производит *де-синхронизацию* самих элементов, их погружение в изоляцию относительно друг друга. Свет в постановках Уилсона переключается в минимальную долю секунды (то есть непрерывно), но при этом движение актеров происходит в замедленном действии: голоса, звуки, музыка и тон создают звуковой коллаж, который, в свою очередь, производит собственный ритм — эффект «theatre of slowness» Роберта Уилсона [Fischer-Lichte, 134].

Внутри своеобразных «ритмических пространств» в *De Materie*/Материя, построенных на де-иерархизации времени, де-синхронизации движений, музыкальный медиум приобретает практически архитектурные свойства. Вертикальность и размеренность «ударов» по

подготовленному фортепиано в финальной части *De Materie*/Материя конструирует трёхмерные рамки-загоны для непрерывно движущегося циклона овец.

2.3. Темпоральность

В парадигме постдраматического театра время внутри театральной постановки делится между всеми участниками перформанса, становится общим. Восприятие времени — субъективный опыт зрителя, чьё позиционирование относительно театрального процесса начинает варьироваться в постдраматической эстетике иначе, чем в конвенциональном классическом театре. Бывает, что каждый отдельный элемент театрального перформанса обладает собственной темпоральностью, но она необязательно направлена на пробуждение у зрителя ощущения неразрывности или единой протяжённости времени. В *Europerras 1 & 2* (1987) Джона Кейджа, как замечает Фишер-Лихте, каждый элемент находится в отдельном «кармане времени» (time pocket). Карман времени не раскрывается линейно, как в классической театральной постановке (драматической), где театральное время отличается от «времени», измеряемого в ритме, темпе и насыщенности.

Основная характеристика «карманов времени» — перцептивная несхватываемость: они возникают, когда что-то появляется (в театральном действии), и «распространяются» в пространстве; затем исчезают, как только их источник выходит из театрального пространства [Fischer-Lichte, 131]. Объединённое событие, сотканное из разных темпоральных структур, может вариативно переживаться субъектами, в зависимости от концентрации их внимания на той или иной параболе времени. Характерное для

постдраматического театра отсутствие номинальной темпоральной прогрессии, тем не менее, не означает избавления от целостной «временной арки» перформанса. Её формирует зачастую целенаправленное акцентирование (продиктованное партитурой, режиссёрским решением и так далее) на том или ином элементе перформативного действия.

Наряду с эстетикой протяженности действия, развивается эстетика повторения. Сложно назвать более характерную черту постдраматического театра, чем повторение. Достаточно упомянуть Тадеуша Кантора, яркие элементы повтора в балетах Уильяма Форсайта, в работах Хайнера Гёббельса и Эриха Вондера, где повторение является неотъемлемой темой [Lehmann, 156]. На примере спектакля *Max Black*/Макс Блэк, где протагонистами являются, без малого, все объекты, расположенные на сцене, включая даже натянутую посреди сцены веревку, структурообразующей чертой спектакля является практика повторения или сэмплирования. Под магию повтора подпадает всё, что способно издать звук, который, конечно, провоцируется играющим роль Макса Блэка актёром. В водовороте повторений, звуковых петель, часто возвращается фрагмент восклицания протагониста Макса Блэка «И так далее, и так далее, и так далее!». Возможно, эта секвенция и является своеобразным ритмообразующим акцентом всего действия спектакля.

Определенно, ритм, мелодия, визуальная структура, риторика и просодия всегда обращались к эстетике повторения. Однако в языке нового театра повторение имеет противоположное значение — вместо структурирования действия, оно работает на де-структуризацию и де-конструкцию истории, значения и тотальности формы. Если процессы повторяются до степени невозможности их восприятия, как части сценической архитектуры и структуры организации перформанса, перегруженный зритель начинает воспринимать их как не имеющие значение

неконтролируемые и бесконтрольные цепочки событий.

Восприятие перформативной темпоральности и реального времени, в котором находятся и из которого «пришли» зрители, может быть подвластно манипуляциям в решениях сценографии. Как в примере из книги Ханс-Тиса Лемана, яркий дневной свет, открывшийся зрителям в конце одного из увиденных им спектаклей, ввёл их в заблуждение и темпоральную растерянность. Похожим образом, очевидная игра со смещением восприятия реального и перформативного времени в спектакле *Eraritjaritjaka*/Эраритжаритжака Хайнера Гёббельса провоцирует эффект достоверности исчезновения актера со сцены — после задокументированного телекамерой в прямом эфире выхода актёра из театра, мы «попадаем» в его квартиру, где часы на стене показывают то же время, что и наручные часы/телефоны зрителей.

Время в театре для Хайнера Гёббельса — не просто так называемая «реальность», а художественная сущность, искусная пауза. Наличием этого восприятия темпоральности, по словам Гёббельса, он обязан Роберту Уилсону [Гёббельс, 142]. Тогда как классический пример живого перформанса подразумевает пространственное и темпоральное соприсутствие (зрителей и перформеров), в некоторых случаях появления медиатизированных элементов в театре все равно сохраняют качество живого перформанса. Темпоральная одновременность (*simultaneity*) может быть произведена с помощью технологий, как это произошло в *Eraritjaritjaka*/Эраритжаритжаке, когда прямая видеотрансляция заменила собой присутствие актёра на сцене.

Столкновение или взаимодействие реального, перформативного и «исторического» (часто текстуального и драматического) времён формирует некую проблематику временности как таковой. «Кризис драмы — это кризис

времени» — Леман цитирует Сонди (Szondi) [Lehmann, 154]. Практикуется необычное отношение к присутствию зрителя на перформансе: Уилсон отказывается от классической системы антрактов, предлагая зрителям выбирать время антракта по своему желанию, — и тем самым формирует иную темпоральную ткань спектакля. В этом частном случае, зритель может вливаться в общее переживание времени и может выходить из него не просто ментально (замечтавшись или заскучав), а именно физически. Уилсон, таким образом, открыл темпоральные границы перформанса — теперь действие, в случае каждого отдельного зрителя, могло начаться и закончиться, когда зрителю это было угодно. Теперь можно было добровольно погружаться в изоляционное состояние, нырять в один или несколько «карманов времени», «возникать» и «исчезать» в их эфемерном течении.

2.4. Пространственность

Перформативная пространственность (spatiality), в отличие от архитектурно-геометрического пространства (space), обладает перформативной функцией, и расположение внутри неё, так или иначе, влияет на опыт зрителя (sic!). Децентрализация пространства, как одна из ключевых концепций эстетики Хайнера Гёббельса, нацелена на создание эффекта отсутствия на сцене. В данном случае речь идет про отсутствие пространственного акцентирования.

Хореограф Мерс Каннингем, например, переосмысливает аспект доминирующего центризма авансцены, свойственных для мер и законов пространственности в драматическом театре. Для него, как и для Гёббельса, всё пространство равноценно, ни одна точка не является приоритетной. Форсайт экспериментирует с новыми цифровыми медиа, компьютерными

технологиями, с помощью которых дизайнеры помогают сделать траектории движений танцоров видимыми [Birringer, 116].

«Сцена — не просто иллюстрирующий декор, она является самостоятельным произведением искусства, и актёр должен принять то обстоятельство, что внимание направлено не только на него, но в абсолютно равной степени оно распределяется между всеми элементами. Между всеми этими отдельными элементами возникают дистанции, пробелы, пустые пространства, свободные для воображения зрителей» [Гёббельс, 16].

Дистанции, пробелы и пустоты работают как паузы, как противослагательная сила контрапункта в музыке. Театральное пространство, по мнению Давида Рёзнера, строится по принятой в западной культуре «мотивной логике» (имеется в виду музыкальная мотивная логика, здесь Рёзнер приводит пример открывающего мотива из Пятой симфонии Бетховена: «g, g, g, e_b»). Рёзнер считает, что режиссёры современного театра, и среди них Хайнер Гёббельс, Роберт Уилсон, Эйнар Шлиф, Робер Лепаж, находятся под сильным влиянием, и в какой-то степени, продолжают линию инновативных сценографических решений Адольфа Аппиа, который, в том числе, использовал контрапунктные и мотивные свойства «музыкальности» в качестве инструмента формирования театральной пространственности. Этот концепт Аппиа называется — «ритмические пространства». Архитектурные элементы, подчинённые законам музыкального текста: «Применение колонн, ступеней и разных уровней создают отчётливые ритмические паттерны и свойства движения для света и актёра, вместе они оживят форму, строй и проходящее в этих движениях время. Актёры и свет могут, и даже должны “сочиняться” внутри этого трехмерного холста времени и пространства» [Roesner II, 32].

Опустошение сцены в прямом и переносном смысле, общая тяга к

очищению пространства, — нередкое явление в театре Гёббельса. Иногда, как в *Stifters Dinge*/Вещь Штифтера, происходит работа с «повышением внимания публики», заменой актёра созвучием элементов природных и механических свойств, опыт замены живого голоса медиатизированным. Иногда вместо человека на сцену выходят животные. Как в последней части оперы Луи Андриссена *De Materie*/Материя, поставленной Гёббельсом, на сцену выходит стадо овец.

Броуновское движение стада силится подчиниться то ли вожаку, то ли интуитивной реакции на свет пролетающего мимо цеппелина. Иногда опустошение сцены разрастается, и протагонистами становятся неживые недвижущиеся или движущиеся/мигающие объекты. В первой части той же оперы до появления на сцене ансамбля певцов, из-под низких матерчатых тентов аккуратно «выплыла» акула-цеппелин; в нарастающем саспенсе визжащих на высоких частотах скрипок возникло столько триггеров к почти что физическому дискомфорту, что вдруг разом вспомнились все клише хорроров, вроде «Челюсти-2» или классические «Птицы» Альфреда Хичкока. Смешно при этом осознавать, что на сцене «ничего такого» не произошло.

Практика пустой сцены в инсценированном концерте *Eislermaterial*/Материал Эйслера ставит перед собой задачу конструирования абсолютного звукового присутствия, не подкреплённого каким-либо визуальным центром. Наблюдая музыкантов, сидящих по трём сторонам сцены, зрители находятся «между» (in-between) двух медиальных материй: музыки и пустотой сцены, которая сама по себе тоже является визуальным полем для воображения и/или продолжительного ожидания разрешения пустоты. Вместо дирижёра перед музыкантами стоит совсем незаметная маленькая статуэтка Ханса Эйслера.

3. Заключение первой главы

Глава «Театр Хайнера Гёббельса» условно разделена на «историческую» часть и аналитическую часть. В первой части работы мы знакомимся с основными форматами театральной практики Хайнера Гёббельса. В организованных тематически по десятилетиям разделах мы изучили ландшафт театра Гёббельса от первых музыкальных проектов до постановок опер и создания инсталляций. Нам стало ясно, что:

- a. Первым поворотным этапом в творчестве Гёббельса стало знакомство с музыкой и публицистикой немецкого композитора Ханса Эйслера, знакомство с философией которого, Гёббельс впервые задумался о «потере авторитарности» в композиторской и вообще любой творческой деятельности.
- b. Вторым поворотным этапом в карьере и формировании эстетико-философской системы Гёббельса стал опыт режиссёрской работы над радиоспектаклями по текстам немецкого драматурга Хайнера Мюллера. Благодаря Мюллеру, Гёббельс пересмотрел своё отношение к тексту («там, где начинается текст, исчезает автор»), столкнулся с новым способом использования текстового нарратива — за рамками традиционных законов театральной драмы.
- c. Хайнер Гёббельс особенно относится к вокальному телу (vocalic body), специально выбирая для своих инсталляций и перформансов непрофессиональных певцов, чьи вокальные техники находятся в пространствах экспериментального

звучания (горловое пение, хриплый «vocal fry»). Нам также кажется, что привлечение медиатизированного голоса в различные театральные-перформативные проекты является одной из узнаваемых черт театрального «почерка» Гёббельса.

На настоящий момент, нам известен музыковедческий проект, одной из целей которого является анализ музыкального аспекта театра Хайнера Гёббельса как части общего явления под названием «послевоенный немецкий режиссёрский театр». Изучив концепт *Composed Theatre* авторов Давида Рёзнера и Матиаса Ребстока, мы пришли к выводу, что:

- а. Музыкализация и «музыкальный поворот» в современном театре настолько же актуальны, как и другие «повороты» (среди них перформативный, постмодернистский, визуальный и так далее), и имеет место быть не только в немецком режиссёрском театре, но и в других национальных театральных «школах». Поэтому мы склоняемся к тому, что нельзя однозначно назвать музыкальность единственной доминирующей чертой в современном немецком театре, но признаком, объединяющим ряд театральных режиссёров современной Германии.
- б. Аргументация Рёзнера встречает наши возражения, основанные частично на прямой речи Гёббельса из интервью Статису Гургунису, где он замечает, что «приходит на репетиции без готовой музыкальной партитуры» и на нашем умозрении того, что Гёббельс часто высказывает незаинтересованность в поддержке концепта вагнеровского *Gesamtkunstwerk*'а. Это значит, что Гёббельс не культивирует доминирование медиума музыки над остальными

элементами театрального текста. В подтверждение наших слов заметим, что Давид Рёзнер сам приводит источник, в котором Гёббельс объясняет свою позицию относительно *Gesamtkunstwerk*'а²¹.

- с. При этом мы не игнорируем такой тип перформанса в практике Гёббельса, как инсценированные концерты (*staged concerts*), и считаем, что театр Хайнера Гёббельса подходит под некоторые принципы концепта Давида Рёзнера.

Вторая часть первой главы посвящена театральной эстетике Хайнера Гёббельса, которую мы попытались рассмотреть в контексте основных положений теории постдраматического театра Ханс-Тиса Лемана и эстетики перформативности Эрики Фишер-Лихте. Мы пришли к выводу, что:

- а. Из одиннадцати приведённых Гёббельсом принципов эстетики отсутствия четыре (**де-иерархизации, де-централизация/пустота сцены, исчезновение актера, интермедialная де-синхронизация**) некоторые косвенно, некоторые напрямую совпали с очерченными Ханс-Тисом Леманом признаками постдраматического театра. Более того, Леман неоднократно приводит постановки Гёббельса в качестве аргументации своих тезисов.
- б. При рассмотрении пары признаков «де-иерархизация и де-синхронизация» и «темпоральность-пространственность», действительно, возникло впечатление, что театральная эстетика Гёббельса резонирует с набором эстетических концепций Ханс-Тиса Лемана, но нам не хватает аргументации для того, чтобы доказать всецелую принадлежность театрального метода Гёббельса к теории

²¹ Глава «Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste» *Komposition als Inszenierung* (Berlin, 2002), pp. 135–4 [Rosener II, 208]

постдраматического театра.

Тем не менее, нужно перечислить спектакли и проекты, некоторые из особенностей которых резонируют с признаками постдраматического театра:

- a. Отсутствие номинальной темпоральной прогрессии — почти все спектакли Хайнера Гёббельса, на наш взгляд, обладают свойством «вневременности». Нет никаких темпоральных ориентиров ни в *De Materie*/Материя, ни в *Max Black*/Макс Блэк, ни в *Stifters Dinge*/Вещь Штифтера. Наоборот, возникает впечатление густоты времени, но темпоральные переходы есть, и они формируются с помощью архитектоники движений, звуков, света и так далее.
- b. Концепт повторения, как модуль обозначения пространства, но не в целях его конструирования, а, скорее деформации. С этим тезисом можно согласиться, приведя в качестве примера спектакль *Max Black*/Макс Блэк, в котором повторение или сэмплирование, зацикливание звуков превращает пространственно-темпоральную сетку спектакля из линейного развёртывания звука в хаотичную кладку кирпичной стены на скорость.

Из всех вышеперечисленных тезисов мы делаем вывод, что театр Хайнера Гёббельса является отдельным культурным явлением, не подпадающим под какой-то один концепт, но, определённо, находящим отзвуки в таких теориях и концептах, как постдраматический театр Ханс-Тиса Лемана и *Composed Theatre* Давида Рёзнера.

«Театр отсутствия... рассеивает центр, вытесняет субъекта, дестабилизирует значение» — эта цитата Элинора Фукс в одной из лекций Гёббельса обращает наше внимание на то, что концепт «Эстетики

отсутствия», сформированный Гёббельсом за почти пятьдесят лет художественной деятельности, может легко произрастать из других теорий, не обязательно Лемана или Рёзнера.

ВТОРАЯ ГЛАВА. ЦИФРОВОЙ НАРРАТИВ: СВЕТ

Хайнер Гёббельс не является профессиональным сценографом или техником — более пятнадцати лет он работает с одними и теми же художниками. В постоянной коллаборации с Гёббельсом находится сценограф и художник по свету Клаус Грюнберг, известный также по своим дизайнам в постановках немецких режиссёров Барри Коски и Татьяны Гюрбача.

В спектаклях Гёббельса используются практики сэмплирования и перевода аналогового звука в цифровую форму (*Max Black*/Макс Блэк), проекции (*Hashirigaki*/Хасиригаки, *Landschaft mit entfernten Verwandten*/Ландшафт с дальними родственниками), видео (*Eraritjaritjaka*/Эраритжаритжака), но чаще всего в спектаклях Гёббельса встречается использование такой сложной материи, как цифровой свет. В последующих разделах мы попробуем разобраться в типологии цифровых медиа, в том, какие актуальные философские концепции для понимания эстетического/социального/техногенного феномена цифровых медиа существуют на данный момент. Также мы попытаемся сформулировать концепцию цифрового нарратива, и через неё рассмотреть феномен цифрового света и светового нарратива в перформативной инсталляции Хайнера Гёббельса *Stifters Dinge*/Вещь Штифтера и спектакле *Eraritjaritjaka*/Эраритжаритжака .

1. Цифровые медиа

Цифровые технологии являются инструментами для создания цифровых медиа и физическими носителями цифровой информации. К цифровым технологиям мы относим все технические средства от CD диска до цифрового облака. Цифровые медиа — одна из категорий медиа.

Существуют аналоговые или физические медиа, к ним относятся, например, написанное письмо, картина, киноплёнка или фотоплёнка и так далее. К цифровым медиа относятся цифровые видео и фотография, телевидение и радио, а также созданные на компьютере объекты. Медиа делятся на трансмиссивные и семиотические группы [Herman, раздел media].

1. К трансмиссивным медиа относятся телевидение, радио, интернет, телефон, граммофон и так далее.
2. Семиотические медиа — это язык, звук, изображение, человеческое тело, электромагнитные закодированные сигналы, различные физические материалы и так далее.

Этимология слова «трансмиссия» происходит от латинского *transmissio*, что означает «переход, передача», а это слово, в свою очередь, происходит от глагола *transmittere* — («пересылать, передавать», где *trans* означает «через», а глагол *mittere* означает «бросать, метать»). Прилагательное «семиотический» происходит от слова «семиотика». Семиотика изучает знаки и знаковые системы. Знак является носителем информации. Мы предполагаем, что взаимодействие трансмиссивных и семиотических медиа является, таким образом, «передачей знаков».

Как это работает? На примере телевизионного вещания, реди-мейд (readymade) сообщения проходят процесс кодирования, трансфер и раскодирование — то есть реальный физический объект, принадлежащий к

семиотическим медиа, переходит в разряд трансмиссивных медиа. Компьютеризация как процесс, связанный с кодами программирования, — это переход информации из одной категории медиа в другую, например, в случае с фотографией, происходит трансформация света из аналогового взаимодействия с поверхностью светочувствительной пластины в среду цифровой информации. С технической точки зрения, фотография, музыкальная запись и видеозапись, полученные аналоговым способом, сами по себе являются прототипом трансмиссивных медиа, но фундаментальное различие между аналоговыми и цифровыми медиа заключается в способности последних к неограниченной воспроизводимости информации.

В знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) Вальтер Беньямин утверждает, что создание технической копии оригинала чревато потерей его «ауры». Даже самая идеальная репродукция произведения искусства лишена одного важного элемента: его присутствия во времени и пространстве, уникального факта существования в месте его возникновения [цитата из Беньямина у Dixon, 117].

В процессе многоступенчатой «фильтрации», через которую вынужден проходить медиатизированный перформанс, он теряет способность к интерпретации его телесного образа. Материальность легко может стать фикцией: в фильмах, которые претерпевают монтажную склейку из «самых удачных дублей», режиссёрское видение становится авторитарным и не позволяет зрителям оценить действительность перформанса²².

В *Liveness: performance in mediatized culture* (1998) исследователь Филип Ауслендер, подхватив тезис Вальтера Беньямина о «потере ауры», заявляет о

²² В этом же эссе Беньямин подчеркивает, что медиатизированность изображения — опасный инструмент в руках политической пропаганды и может скорректировать любое «кинопослание» под любые информационные нужды [Dixon, 117].

том, что политика и эстетика копирования полностью украла у живого перформанса ауральные и уникальные качества и обрекла его на бесконечную медиатизацию: «Все формы перформанса, живые или медиатизированные, теперь равны: ни одна из форм теперь не воспринимается как обладающий уникальностью и аурой перформативный акт; живой перформанс — теперь просто ещё одна репродукция текста» [цитата из Ауслендера в Dixon, 117]. Таким образом, Ауслендер пытается доказать, что между медиатизированными и «живыми» перформансами не существует онтологических различий.

Методология Ауслендера позиционирует перформанс как продукт экономической культуры²³, в котором и кино/телевидение, и театр выступают как предметы общественного потребления, поэтому любое онтологическое различие между цифровыми медиа и театром — на самом деле, является идеологическим: «оппозиционные отношения между перформансом и медиатизированным [перформансом – прим. автора] отражают идеологию, центральную для современной науки о перформансе» [Auslander, 42].

Американский философ Марк Хансен в книге *New philosophy for the new media* считает, что одной из самых главных причин резонансности тезисов Бенямина является проблематика медиума, который, несмотря на то, что является центральным для концепции истории модернизма в искусстве, проработан Бенямином предельно технически. Мы, в каком-то смысле, разобрались с [потерей – прим. автора] ауры, но вопрос медиума остался на повестке дня [Hansen, 21]. Хансен подчеркивает огромное влияние идей Бенямина на все последующие исследования в области новых медиа, кино и медиатизированного перформанса.

²³ Медиа нарративы не существуют вне цели развлекать нас, потребителей, они существуют, чтобы рассказывать нам поразительные истории. Или чтобы предлагать нам сервис и другие вещи, которые мы можем приобрести. Медиа созданы для того, чтобы поддерживать огромные бизнес-корпорации, содержащие медиа-аутлеты, моделирующие продукты медиа под потребителя [Huisman, 4].

Самый главный вопрос проблематики медиа заключается в том, «выживет» ли концепция медиума вообще. Для наглядности, Хансен приводит мнения нескольких ученых, которые прогнозируют полное стирание индивидуальных границ между разными типами медиа в связи с повсеместной цифровой обработкой информации медиа через «превращение звука и изображения, голоса и текста в плоские поверхностные эффекты, знакомые современному человеку как интерфейсы» [цитата Фридриха Киттлера у Hansen, 71].

Проведение медиа через шрёдер компьютерных технологий в бинарный код и потеря смыслового значения отдельно взятых объектов медиа в процессе оптимизации соотношения «сигнал-шум» в теории Шэннон-Вивера звучит не менее пессимистично для отчаянно пытающихся сохранить свою индивидуальность медиа: «Основной взгляд на информацию в работе Клода Шэннона и Уоррена Вивера заключается в том, что информация, передаваемая сообщением или символом зависит от вероятностей её выбора. Символы, кодирующие это сообщение, абсолютно не имеют значения» [Hansen, *ibid.*].

Медиаисследователь Лев Манович в *The language of new media* (2002) предлагает разделить медиа на «старые» и «новые» и назвать объектами новых медиа объекты цифровых и аналоговых медиа, прошедшие процесс компьютеризации. Манович согласен с Шэннон и Вивер в том, что изобретение компьютеров и искусственного интеллекта сыграли центральную роль в трансформации медиа в дискретные, математические единицы (units)²⁴, но медиа, проходя через этот процесс, не лишаются

²⁴ Созданный на компьютере, объект новых медиа состоит из математических форм, но если он конвертирован из объекта старых медиа, к примеру, сканированная на компьютер фотография, тогда процесс конверсии называется «оцифровыванием» <...> Технически, этот процесс переводит объект старых медиа из линейной информационной структуры в дискретные единицы информации. Разделение единиц информации между собой, несмотря на то, что человеческий глаз не способен разглядеть возникающие

собственной идентичности. Через интерфейс новые медиа выстраивают иные отношения с человеком, превращая его из наблюдателя в пользователя (user).

По Мановичу, к объектам «старых» медиа относятся любые медиа, не прошедшие через оцифровку (digitalization) компьютером. К объектам новых медиа относятся социальные сети, компьютерные игры, различные цифровые интерфейсы и, например, искусства, включающие 3D графику, или написанную компьютером музыку и так далее. В качестве физического объекта новых медиа выступает жёсткий диск или сервер — хранители оцифрованной информации. Особенностью объектов новых медиа является их процессуальность, мультимодальность и возможность подключения к сети. Такие новые медиа, как вебсайты, видеоигры, социальные сети являются интерактивными новыми медиа, взаимодействие внутри которых возможно через различные интерфейсы.

Таким образом, Манович предлагает концепцию новых медиа, уже включающие функционал трансмиссивных медиа. Новые медиа становятся гипермедиа²⁵, явлением компьютерной медиа революции, влияющей на все стадии коммуникации [между медиа – прим. автора], включая их получение, манипуляцию, хранение и распространение; новые медиа способны к трансформации почти всех видов медиа²⁶: текст, статические и движущиеся изображения, звук и пространственные конструкции [Manovich, 43].

Медиум нуждается в физическом носителе для реализации собственного функционала, к которому принадлежат способности к передаче и приёму информации. Медиуму необходима механическая оболочка для того, чтобы присутствовать в физическом пространстве. Например,

между единицами информации зазоры [Manovich, 30].

²⁵ Медиум – это единственное число от медиа; аналогия приставки «гипер» — приставка «сверх».

²⁶ Теперь, с продвижением технологий виртуальной реальности и 3D-сканирования, появилась возможность оцифровки объектов из физических материалов, а также архитектуры, ландшафтов и других категорий пространственности.

телевещание возможно при наличии, как минимум, двух физических объектов медиа: телекамера и телевизор, задачи которых отличаются друг от друга кардинально: камера осуществляет запись и передачу изображения, например, перформанса, а телевизор выступает приёмником и репрезентатором видеозаписи или прямого телевидения. Все известные нам процессы мультимедийного взаимодействия, тем не менее, не имеют смысла, если в цепочке камера-вещание-телевизор отсутствует медиум человека.

Мы снова возвращаемся к Марку Хансену, к его концепции человека как медиума. Аргумент Хансена заключается в том, что конвергентность оцифровывания медиа, за исключением медиа, изначально сгенерированных компьютером (*digital born*) на самом деле, повышает концентрацию значения тела как центрального механизма производства информации, где под механизмом имеется в виду селективный процесс тела относительно создания изображений [Hansen, 67]. Основываясь на теориях философа-интуитивиста Анри Бергсона, Хансен предлагает актуализировать телесность (*embodiment*) и вспомнить об уникальных свойствах человеческого тела с его когнитивными функциями, возможностью быть самостоятельным медиумом. Под телесностью Хансен понимает принятую в нейронауке концепцию неотделимости тела от когнитивной активности мозга. Нам, в целом, очень симпатичен позитивный подход Хансена к дискурсу постгуманистической философии ещё и потому, что он считает, что внутренние телесные ощущения и движения тела должны находиться в суперпозиции относительно зрения, хотя окуляроцентричность является одной из осей исследований в области эстетики всего XX века [Hansen, 22].

В диалоге с работами Вальтера Бенямина, Анри Бергсона и Жюль Делёза Хансен разработал новую феноменологическую концепцию, которая выделяет роль аффективных, проприоцептивных и тактильных измерений

опыта в конституции пространства и визуальных медиа. Для Хансена визуальность формируется за счёт глубинных физических элементов, а не абстрактной силы зрения [Hansen, 7].

Телесное со-присутствие зрителей и актёров создаёт почву для отношений между субъектами. Благодаря физическому присутствию, перцепции и ответной реакции, зрители становятся со-актёрами, которые создают перформанс, участвуя в «игре». Медиальность и восприятие перформанса связаны друг с другом [цитата Фишер-Лихте в Kattenbelt I, 16]. Очень важно различать перформанс в соответствии с его медиальностью и материальностью, потому что оба эти аспекта влияют на то, как перформанс воспринимается.

2. Интермедиальность

Исторически, театр является интермедиальным явлением, так как включение других медиа в контекст театрального действия происходило уже с момента зарождения театра в Древней Греции [Eaket, 22]. Одна из черт современного театра — включение в театральную практику новых технологий (аналоговых, цифровых и физических). Известно, что первые случаи использования в театральных постановках и перформансах изобретений из области аналоговых репродуктивных технологий (граммофон, фотография, видеокамера) встречаются в начале XX века. Известны эксперименты с проекцией видеозаписей на струящиеся подолы американской танцовщицы Лои Фуллер (Loïe Fuller) и идиосинкратические мультимедийные выступления танцовщицы Валентин де Сент-Пуан (Valnetine de Saint-Point) под музыку Эрика Сати и Клода Дебюсси [Dixon, 73].

Мы понимаем, что процесс взаимодействия театра и цифровых медиа не является односторонним. Концепции драматического театра, когда-то перенятые первыми трансмиссивными медиа, в категорию которых входят (в порядке изобретения) фотография, телефон, радио, граммофон, кинокамера, телевидение, цифровые медиа, новые цифровые медиа, в переработанных формах вернулись на театральную сцену. Разные техники внутри темпорального, пространственного, нарративного и других аспектов перформативности используются в современном театре в качестве дополнительного измерения, инструмента репрезентативности задействованных в постановках медиумов.

Интермедиальность — это ещё одно свойство медиа, подразумевающее взаимодействие между медиа, которое может быть направлено на поглощение одного медиума другим или на обособление, то есть отчётливое выявление границ между медиумами. Интермедиальность подразумевает — интер пространство — пространство «между», сквозь которое и внутри которого производятся взаимопересекающиеся взаимодействия между медиа.

Интермедиальность ассоциируется, в первую очередь, с размыванием границ между медиа, сценическими наложениями и гибридными перформансами, интертекстуальностью, гипермедиальностью и самоосознанной рефлексией. В пространстве интермедиальности формируются новые способы репрезентации и драматургические стратегии. «Оцифровывание» медиа переносит мир в модульный, не-иерархический, интерактивный нелинейный процесс, в котором слои множеств значений присутствуют одновременно внутри одного пространства. Мы попадаем в пространство множества смыслов, знаков и медиа, отсылающих к другим знакам — и всё это может быть представлено внутри театрального перформанса.

Театр, по аналогии со свойствами гипермедиа, является своего рода гипермедиумом, благодаря способности соединять другие медиумы внутри своего пространства. Исследователь Чил Каттенбельт в статье *Intermediality in theatre and performance* (2006) высказал идею, что театр не может быть классифицирован как просто медиум, так как он не обладает своей специфической технологией (Каттенбельт имел в виду, что театр не работает, как механический или цифровой аппарат, производящий объекты медиа). Театр в качестве гипермедиума способен включить в себя такие медиа, как кино, телевидение или цифровое видео, при этом, не просто показать, а *инсценировать*. [Kattenbelt II, 23].

В процессе включения цифровых технологий в театральный текст, на сцене формируется дополнительный код, вплетённый в ткань живого перформанса (live performance). Так как объекты цифровых медиа обладают отличной от нецифровых медиа онтологией, существует эмпирическое и качественное различие между цифровым и нецифровым пространством. Место и процесс определения пространств, в которых происходит столкновение различающихся по своей онтологии медиа, и есть пространство интермедиальности.

Интермедиальность – мощная и потенциально радикальная сила, которая действует между исполнителем и зрителем; между театром и другими медиа, между реальностями – театр предоставляет сценическое пространство для интермедиальности [Kattenbelt I, 12]. Распознавание текстовых, семиотических и перформативных моделей взаимодействия в рамках одного сценического пространства, вне зависимости от того, является ли одна из моделей доминантной по отношению к другим, есть важный аспект интермедиальности. В постдраматическом театре манипуляции со временем и пространством часто, но не всегда достигается через другие

медиа, функционирующие в качестве перформеров в перформативных пространствах.

3. Концепция цифрового нарратива

Цифровой нарратив (digital narrative) в энциклопедии крупнейшего учёного-нарратолога Дэвида Хермана означает следующее: цифровой нарратив — это создание нарратива с помощью искусственного интеллекта. В этом процессе используется техника трансмиссии информации, ready-made сообщения закодированы определенным образом, переданы через цифровой «канал» и декодированы получателем [Herman, раздел digital narrative].

Если мы представим на месте искусственного интеллекта человеческий компьютер, то есть наш наш разум/мозг в формулировке Брюса Макконахи и Элизабет Харт [Abulafia, 110], то выходит, что мы и есть тот медиум, в котором формируется цифровой нарратив, но это не единственно так, в связи с тем, что цифровой нарратив может быть интерпретирован зрителем, и тогда он, действительно, формируется в нашем сознании, но технически цифровой нарратив является и существует в рамках театрального текста.

По аналогии с концептом человека как медиума Марка Хансена, сенсорные способности человека/зрителя являются инструментом получения, обработки и выбора информации из контекста его опыта. Перенесение концепции Хансена на опыт восприятия цифрового нарратива не может произойти в полной мере, так как цифровые изображения и другие объекты цифровых медиа, которые являются объектами исследований Хансена, подразумевают интерактивность.

Мы склоняемся к тому, что цифровой нарратив в театральных

постановках не является интерактивным, так как этот процесс подразумевает обратную связь. Тем не менее, цифровой нарратив является частью перформативного процесса, поэтому мы можем синтезировать комплексную модель перцепции цифрового нарратива зрителем. Эта модель строится на категориях человека как центрального субъекта медиации.

Приступим к актуализации концепции цифрового нарратива в театральном перформансе «глазами» зрителя:

1. Цифровой нарратив является инструментом перформативности, **субтекстом** по отношению к ключевому свойству перформанса — к телесности, чувственному и физическому воздействию на зрителя. Повторимся, что телесность, по Херману, является концепцией неотделимости тела от когнитивной активности мозга.
2. Цифровой нарратив обнаруживается человеком непосредственно на сенсорном уровне (зрением, телом, слухом и так далее), также, как и нарративы человеческих медиумов, но при этом цифровой нарратив не может быть интерактивным, только если его источник обладает способностью к реагированию на внешние факторы, если он сенсорный/интерфейсный.
3. Мы не можем однозначно интерпретировать цифровой нарратив, но мы способны обозначить его присутствие/воздействие.

В современном мультимедийном театре используются различные элементы цифровых медиа, как то звук, видео, видеопроекции, телевещание (см. театральный спектакль Кэти Митчелл «Мисс Жюли/Кристина» (2011) по пьесе Томаса Остермайера «Фрекен Жюли» и другие спектакли), цифровой свет и более редкое явление — запрограммированная машинерия (см. постановку «Кольцо Нибелунга» Робера Лепажа (2011)).

Цифровой нарратив является языком цифровых медиа, то есть

последовательной цепочкой знаков, производимых объектами цифровых медиа. К объектам цифровых медиа относятся технические машины: видеокамеры, световое оснащение, провода и различные микшеры. Язык цифрового нарратива, как мы заметили выше, не подлежит точной расшифровке, но доступен для интерпретации. Цифровой нарратив воздействует на наше сенсорное восприятие и через него выходит на тропы поиска в нас опытов возвышенного и прекрасного (например, через феноменологическую концепцию Мориса Мерло-Понти).

Мы утверждаем, что цифровой нарратив способен воздействовать на эстетический опыт наряду с живыми театральными медиумами, такими, как музыкальное исполнительство, актёрская игра, текст, произнесённый человеком. Став частью перформативного текста, цифровой нарратив перенимает инструментарий воздействия на зрителя у перформанса, но не имеет возможности считывать перцептивную реакцию.

Технические характеристики цифрового нарратива:

1. Он может обладать или не обладать продуманной программой, которая прорабатывается режиссёром как ещё один сценарий (script) или партитура, например, партитура света.
2. Он может быть невидимым (transparent)

В последующих разделах мы рассмотрим такое явление, как цифровой свет в театре, сфокусируемся на исследованиях дизайнера света и теоретика Ярона Абулафии, а также рассмотрим два проекта Хайнера Гёббельса, наиболее ярко демонстрирующие использование цифрового нарратива, инсталляция *Stifters Dinge*/Вещь Штифтера (2007) и спектакль *Eraritjaritjaka*/Эраритжаритжака (2004).

4. Цифровой свет

Театр до сих пор использует традиционные «обслуживающие» схемы в практике художественного освещения сцены. Самый распространённый пример — освещение актёра или протагониста действия с целью противопоставления его относительно остальных элементов сценического пространства. В начале XX века возникла другая, экспериментальная практика света как отдельного искусства. Это явление связано, в том числе, с именем швейцарского театрального художника и архитектора Адольфа Аппиа.

Аппиа обратил внимание на то, что свет обладает потенциалом в лепке форм и плетении ритмических тканей. Он освобождает свет от его прагматических и нарративных/атмосферных функций: свет больше не просто помогает нам лучше видеть актёра и визуальный декор сцены, или позволяет определить, где мы «находимся» в рамках сценического времени (благодаря имитации реалистичного освещения). «Свет является пространственно-временным искусством, которое характеризуется параметрами, внутри которых контрастирующие окончания спектров могут быть композиционно спроектированы и использованы <...> свет, как и музыка, является потенциально полифоническим медиумом: множество световых источников могут со-существовать, взаимодействовать, соединяться, контрастировать и могут восприниматься одновременно в собственной тотальности и индивидуальности...» [Roesner, 33].

Теперь световой дизайн преподают в художественных вузах наряду с живописью, скульптурой или архитектурой. Свет, как и другие искусства, обладает собственным языком и возможностями формирования

самостоятельного нарратива внутри других мультимедийных/гипермедийных пространств – таких, как театр.

С точки зрения перцепции «В современном мире свет — носитель информации, цифровой информации» [Jones, 83]. Мы не будем вдаваться в корпороскулярно-волновой дуализм в теории света, но рассмотрим его в дихотомии эстетического нарратора и «физического» носителя.

Существует, согласимся, свет как носитель цифровой информации (нарратива), и свет как создатель цифрового нарратива. Создавать и быть носителем — это разные вещи. Во втором случае, по аналогии с прокомментированным Львом Мановичем феноменом перевода аналоговых медиа в состояние дискретных единиц, цифровой свет является системой математических форм. В первом случае, свет предполагает, во-первых, наличие медиума, способного осмыслить производимый нарратив, во-вторых, он требует наличия пространственно-темпоральной структуры для со-присутствия. Воспринять и произвести эстетически-опытный анализ способен не только человек в его когнитивно-телесной сущности, но и машина, которая является необязательно цифровой (светочувствительная пластина, будучи частью аналоговой машины-фотоаппарата тоже становится получателем и преобразователем света).

Стефан Джонс в книге *Digital Light* (2015) объясняет феномен цифрового света как полноценную сущность в себе, которая проявляется только через процесс «включения/выключения» сигналов. В терминологии электроники, «цифровой» означает простое переключение из состояния «вкл» - единица (подключенный) в «откл» - ноль (отключенный) [Jones, 87]. Это техническая сторона возникновения света.

Развитие технологий в искусстве театрального света позволяет современным дизайнерам использовать свойства и возможности света в

новых и в высшей степени утончённых формах, создавать новые световые образы (light-images). С помощью оптики, о которой несколько десятилетий назад можно было только мечтать, появилась возможность пробуждать более сложные телесные опыты в перцептивной связке «тело-сознание» зрителя [Abulafia, 108].

Ярон Абулафия, автор *The art of light on stage: Lightning in theatre* (2015) рассматривает семиотический и эстетический методы анализа света в театре: эстетический анализ основан на перцептивных характеристиках световых образов (light-image). Это описательный способ, наблюдающий то, что мы видим на пред-семиотическом уровне. Семиотический метод рассматривает свет как систему световых знаков (light-sign). Как они используются, и как на это реагирует зритель.

Абулафия предлагает рассмотреть шесть основных способов репрезентации цифрового света в театральном пространстве, но мы рассмотрим только два: свет как нарратив и свет как атмосфера.

4.1. Свет как нарратив

Когда телесный опыт и семиотические функции «светового образа» (light-image) сводятся к нарративу, эстетические черты света работают на создание иллюзии, конструирование фиктивного времени и пространства, точно так же, как это происходит с написанным текстом. Нарратив — это аспект времени и пространства. [Huisman, 42]. В своём «классическом» смысле нарратив ассоциируется с повествованием (написанным или вербальным), из которого мы вынимаем представление о времени и пространстве в двух основных категориях, как выше отмечалось в цитатах из Давида Рёзнера, в которых существует «история».

Свет, исполняющий функцию нарратива, имеет иллюстративные качества, изображая аспекты текста, основу схожести с ним (basis of similarities). Свето-образы этой категории визуально дополняют текстуальную описательную информацию, оставаясь лояльными по отношению к перцептивным особенностям заданного текста. Такой подход кажется нам конвенциональным и устаревшим, так как в нём драматическая основа спектакля подчиняет своему нарративу функциональные возможности света. Такая модель взаимоотношений между элементами театрального текста далека от концепции полигlossии, де-иерархизации медиумов как цифровых, так и физических.

Абулафия предлагает считать, что в случае, если в спектакле отсутствует медиум текста (как у Ромео Кастеллуччи), мы сталкиваемся с феноменом недраматического (non-dramatic) светового нарратива. Этот случай переводит размышление в сферы «света как источника чувственного опыта», где сильны свойства гипермедиации и зрелищности (spectacularity) — умозрительного восторга от артистической работы художника по свету, чистое удовольствие от художественных качеств света. Гипермедиация является инструментом самообнаружения материальности и активного присутствия медиума света или других медиумов.

Нам кажется, что Абулафия привязывает понятие нарративности невербальных/неконвенциональных медиумов к повествовательной функции языка, понимая, что свет является скорее семиотическим медиумом, нежели трансмиссивным. Мы хотим сказать, что для Абулафия отсутствие произнесённой истории в перформансе или отсутствие в нём драматической составляющей определяет наличие или отсутствие цифрового нарратива. Мы делаем вывод, что Абулафия воспринимает функции светового нарратива исключительно в категориях «говорящий» или «неговорящий» инструмент

сценографии.

Такое конвенциональное восприятие термина «нарратив» нас не удивляет, но мы пытаемся доказать, что цифровой нарратив присутствует везде, где есть задействованные цифровые медиа, поэтому драматические или недраматические спектакль/перформанс не являются препятствием для возникновения цифрового нарратива.

4.2. Свет как атмосфера

Атмосфера — наиболее эфемерное и трансцендентальное объяснение воздействия света. Слово «свет» трудно произнести без мистических коннотаций. Понимание смысла света, как стремление к чему-то большему, непостижимому, чему-то, что находится «вне», очень важно, так как эти древние и теологические традиции до сих пор имеют значение; они производят упорные контраргументы рационалистической и инструментальной модернизации света [Cubitt, 55].

Пионер в исследованиях света, средневековый французский теолог и теоретик Робер Гроссетест (1175 - 1253), основываясь на тексте Книги Бытия, концептуализировал свет как самую первую форму вещественности (corporeality) [Riedl, 6].

Метафизический аспект происхождения света и его воздействия на зрителя, в том числе, является одним из конструирующих элементов атмосфер. Пытаясь передать впечатления от испытанного опыта после спектакля или перформанса, зрители часто обращаются именно к понятию атмосферности, сформированной за счёт таких элементов перформанса, как свет, звуки и запахи (запах горящей серы в *Max Black*/Макс Блэк ярко

передаёт атмосферу лаборатории химических процессов как физических, так и метафизических — химии интенсивных мыслительных процессов), способных проникнуть в перцептивное поле зрителя на физическом уровне.

Свет поглощается не только человеческим глазом, но и кожей тоже. Человеческий организм особенно чутко реагирует на свет. Зрители, наблюдающие непрерывные изменения светового потока, часто обнаруживают своё состояние [в перформативной пространственности — прим. автора] меняющимся внезапно, не поддающимся возможности сознательного регистрирования, не говоря уже о контролировании этих перемен [Fischer-Lichte, 118-119].

Абулафия предлагает считать, что свето-образы, произведённые на основе атмосфер или эмоций, провоцируют ослабление влияния вербального текста и сюжетного нарратива. В этом случае, эстетика света повышает уровень физиологической и/или нейронной активности, и провоцирует опыт, основанный на эмоциональных реакциях [Abulafia, 110]. Сознание/мозг, являясь частью тела, производящего психо-химические реакции, становится частью петли обратной связи зрительского опыта (feedback loop of spectating) [цитата McConachie и Hart в Abulafia, *ibid.*]. Здесь речь идёт не о петле обратной связи Эрики Фишер-Лихте, а о внутренних процессах человеческого сознания между психо-химическими и эмоциональными реакциями.

Термин Эрики Фишер-Лихте, петля обратной связи, так как он подразумевает зрительский опыт, требует участия и зрителя, и перформера в едином процессе физического со-присутствия. Зрительский опыт не может быть предугадан, как и зрительская реакция. В этом открытом пути развития событий формулируется один из центральных аспектов перформативности — то, что « <...> все формы физического столкновения (encounter) между людьми стимулируют взаимодействия, даже если их форма не всегда явно

очевидна» [Fischer-Lichte, 43].

В понятийном аппарате Эрики Фишер-Лихте эта петля также обладает способностью создавать более фундаментальные примеры динамики [Fischer-Lichte, 39], чем примеры, созданные текстовыми средствами. Этот пассаж, в принципе, не противоречит Абулафия, когда он (выше) говорит об ослаблении влияния вербального текста и сюжетного нарратива на перцепцию зрителя. петля взаимодействия подразумевает участие телесных медиумов. Таким образом, мы предполагаем, что отличие феномена петли обратной связи от возникающих связей физических-нефизических медиумов в перформативной пространственности заключается в невозможности сформировать во втором случае взаимодействия именно «петли», так как фидбек зрителя не влияет на активность нефизического медиума.

Создание петли в случае связей физических-нефизических медиумов возможно только в наделении последних способностью к интерактивному взаимодействию. Такое явление возможно в интерактивных перформансах, как в случае инсталляции *Stifters Dinge*/Вещь Штифтера, но мы должны сразу обратить внимание на то, что процессы (цифровые и механические) в этой инсталляции управляются артистом, а не зрителем. Таким образом, формирование эстетического опыта зрителя происходит в стадийном формате, где первой стадией выступает перформативный физический импульс управляющего перформансом человека, а вторая стадия полностью структурируется в системе получившегося нарратива за счёт синтеза медиумов физического звука, движений и цифрового света. В этом случае, обратная петля перформативности по Фишер-Лихте работает иначе, менее отчётливо, хотя артист может реагировать на состояние публики, зрители не подозревают его участия в перформансе.

5. *Stifters Dinge*/Вещь Штифтера

Проект *Stifters Dinge*/Вещь Штифтера — это перформативная инсталляция или механический спектакль для пяти фортепиано без исполнителя на сцене, «no-man show». Что мы видим? Наполненные водой три бака и три поддона, металлические пластины, пять фортепиано, трубы, стволы деревьев, камни — все эти элементы приводятся в движение за счёт машин. В инсталляции даже есть камень, и чтобы он издавал специальный звук, его тащит за собой механизм. Все слышимые звуки, кроме бестелесных (disembodied) голосов, производятся вживую в рамках времени инсталляции.

«Мы создали специальную клавиатуру, наподобие MIDI, где каждая клавиша отвечает за тот или иной механический процесс в инсталляции. Она работает как клавиатура-композитор. Возникает зазор между композитором-сочинителем и исполнителем, мной, как человеком, реагирующим на происходящее» [Goebbels III, 118].

В инсталляции задействованы два источника света. Один обращён к зрителю, другой является световым окаймлением колонки, из которой периодически звучат медиатизированные голоса. Гёббельс часто использует записи голосов на редких языках. Слышно, что это старинные пластинки, возможно, оцифрованные магнитофонные ленты, когда-то, наверное, принадлежавшие учёным-этномузыкологам или собирателям исчезающего фольклора. Это языки необычных культур, сохранивших глубокую связь с природой. Песни индейцев из Папуа Новая Гвинея, искренняя диссонантность и природность голосов которых гармонично встраивается в механико-природный синтез элементов сценографии инсталляции. Зритель чувствует, что свет внезапно порождает звук, или, что вода производит на свет музыку, и оба элемента не являются вспомогательными [Гёббельс, 73].

Мягкие переплетения механических и цифровых поверхностей в момент, когда изображение проецируется на гладь воды, создают атмосферу отчуждённости, сочетающуюся с внутренним спокойствием [Bell, 12]. Нарратив света формирует темпоральные «остановки» за счёт внезапного озарения пространства. Подобный эффект озарения присутствует в инсталляции *Genko-an*/Генко-ан — продолжение темы природных стихий внутри архитектуры и медиума архитектурных пропорций. Главный элемент в *Genko-an*/Генко-ан, хотя мы и договорились, что в практике Гёббельса главных нет, — это способность воды отражать свет.

Вместе с отражением света в воде, опыт Штифтера предлагает нам освещение анфас. Вместо скольжения светом по залу, прожектор сосредоточенно шумит моргающими створками с электро усиленным звуком. Свет, отражаясь в воде, перестаёт быть светом и становится вещами. Через несколько минут растворилась соль, сквозь неё прошёл свет, пошёл дождь — экологическая инсталляция Гёббельса наводит на простую мысль о том, что в этом пейзаже хорошо без человека,

В *Stifters Dinge*/Вещь Штифтера зрительное и слуховое восприятие постоянно разделяются. У голосов нет тел, они появляются в записи; все остальные звуки в этом пространстве сцены производятся вживую пятью механическими пианино, камнями, металлом и трубами. Зрение и слух — две разные плоскости, которые в головах и телах зрителей всякий раз вступают в индивидуальное взаимодействие. Тот, кто пытается уследить за тем, как в невероятно замедленном процессе цвет на проецируемой картине меняется от синего к жёлтому, и в то же время понять синтаксически сложно выстроенную и детальную историю, образы которой никак не соотносятся с изображением на картине, быстро выясняет, что это превосходит его возможности [Гёббельс, 71].

В этой перформативной инсталляции заключена магистральная идея

театральной эстетики Хайнера Гёббельса, основанная на полиглоссии всех элементов театрального текста, и медиумы цифрового нарратива в нём играют роль отдельных художественных элементов. Они складываются в единую конструкцию и распадаются опять. Несмотря на общую природу, они существуют каждый в своей материальности. Этот многоуровневый метаязык театра демонстрирует новые способы влияния на эстетический опыт в постгуманистический период в культуре и человеческом сознании.

6. *Eraritjaritjaka*/Эраритжаритжака

Спектакль Эраритжаритжака интересен нам тем, что в нём присутствуют сразу два ярких примера цифрового нарратива. Видеонарратив и световой нарратив. Можно сказать, что это телевизиальный перформанс, пользуясь терминологией Мэтью Коузи, так как режиссёр создаёт эффект вещания в прямом эфире, когда актёр покидает сцену и уезжает на такси домой. Пока на сцене, в театре, ансамбль Mondrian играет квартет Равеля, актёр (Андре Вильмс) занимается своими повседневными делами у себя в квартире, как бы подчиняясь ритму композиции, но с началом следующей темы, Вильмс берёт темп и ведёт ансамбль в собственном ритме, взбивая вилкой яичный желток перед приготовлением яичницы.

Свет в Эраритжаритжаке играет «оформительную» роль, кроме нескольких сцен в начале спектакля. Музыканты сыграли часть из квартета Д. Д. Шостаковича (No. 8), и в этот момент заработал свет, он буквально начал продираться сквозь темноту сцены, «создавая» характерный для рвущейся ткани звук. Это пример, когда свет не нарративен (в терминологии Абулафия), а скорее материален в категориях перформативности.

Второй фрагмент спектакля, который, как нам кажется, доказывает

самостоятельность (относительно других элементов театрального действия) света, когда, до выхода актёра на середину сцены, свет «болтался» по сцене, словно заставка Window 98, трансформируясь из одной формы в другую.

Через несколько минут музыкально-световые «раскачивания» усиливаются и расширяются, пока «раскалённый» квадрат света, на котором стоит актёр, не сузился до полосы, направленного из-под его ног в сторону зрителей. Неширокая, как свет в проёме двери, полоса настойчиво следует за Вильмсом, пока он дробно вращается вокруг своей оси. Свет вместе с актёром складывается в хореографический дуэт. Нет точного ответа на вопрос, кто за кем следует. Мы привыкли, что актёр управляет всеми процессами на сцене, но так ли это на самом деле?

Eraritjaritjaka/Эраритжаритжака является примером де-иерархизации, потому что мы не можем ответить на вопрос, кто главный. Вильмс всё время что-то говорит, но это ничего не значит, ведь человеческий голос, читающий тесты Элиаса Канетти о эраритжаритжаке (на Аранде означает: полон вожеления к чему-то, что уже утрачено), сам находится внутри утраченного времени. Свет в Эраритжаритжаке редко отрывается от музыки. Гёббельс выбрал очень знакомые и действительно хорошие квартеты. Вообще, это слово, квартет (quartet), хорошо объясняет квадратное световое полотно, внутри которого ходит Вильмс.

Интермедийность, даже дуэтность световых и музыкальных нарративов построена на каком-то надрывном состязании. Свет рисует звуком, а звук определяет свет. В таком ключе, мы наблюдаем диалогическое единство двух медиумов, чьи нарративы по отношению друг другу являются ко-текстами. Есть в этой постановке необычные существа. Роботы-фонари. Их присутствие на сцене приковывает внимание. Они, кажется, самостоятельно принимают решение, освещать пространство или, куда направить свет.

Роботы-фонари — это тоже медиум цифрового нарратива, но с возможностью интерактивного действия. Про роботов в театре необходимо отдельное исследование.

7. Заключение второй главы

Вторая глава имеет комплексную структуру: чтобы сформулировать концепцию цифрового нарратива, мы рассмотрели типологию цифровых медиа, а затем обнаружили основные точки в философско-технологическом восприятии феномена цифровых и новых медиа. Главной задачей второй главы является поиск ответа на вопрос, что такое цифровой нарратив в театре Хайнера Гёббельса, существует ли он, и если да, то насколько нам подходит это определение. Нам известно два определения цифрового нарратива:

- a. Определение в энциклопедии нарратологии Хермана причисляет цифровой нарратив к разряду произведений искусственного интеллекта, который служит для кодировки-передачи и декодировки сообщений. Это наталкивает на мысль о том, что можно транспонировать идеи Эрики Фишер-Лихте (о человеческом теле как приёмнике и передатчике перформативности) и концепции человека как медиума Марка Хансена на уровень перцепции цифрового нарратива.
- b. Ярон Абулафия описывает термин «световой нарратив» как один из видов презентации света в театральном пространстве. Цифровой нарратив может быть драматическим и недраматическим. В первом случае он предназначен для усиления или поддержания эффекта воздействия логоцентричного театра на зрителя, а во втором для создания wow-эффекта, провокации восторга и наслаждения светом как

произведением искусства.

Определение светового нарратива Абулафия можно вполне транспонировать на цифровой нарратив в целом, но тогда мы сталкиваемся с ситуацией разности выбора терминологии для описания концепта. С точки зрения Абулафия, логично называть обслуживающий, технический световой текст нарративом, так как наррация, нарратология и нарратор — устоявшиеся значения, связанные с текстом, повествованием, драматургией и драмой. Отбрасывая в сторону семантически справедливо выбранный Абулафия термин, мы определяем, что такой тип «цифрового нарратива» совершенно не соответствует представлению о нашем концепте.

Гораздо ближе к нашему концепту цифрового нарратива подходит вид атмосферного светового нарратива, который обладает следующими признаками:

- a. Отсутствием нарративных функций в традиционном понимании термина «нарратив».
- b. Способность вызывать в зрителе эфемерное и трансцендентальное «*je ne sais quoi*» ощущение.
- c. Материальность, вещественность воздействия на телесность зрителя (здесь мы проводим параллель с «атмосферами» Эрики Фишер-Лихте).
- d. Способность к интермедиальности, к взаимовлиянию между медиа.

В попытке более подробно выявить признаки концепции цифрового нарратива мы провели анализ светового нарратива в *Stifters Dinge*/Вещь Штифтера и *Eraritjaritjaka*/Эраритжаритжака и сделали выводы, что:

- a. Цифровой свет может быть самостоятельным нарративным медиумом, способным переключить скоростной режим времени, сконцентрировать на себе внимание зрителя, создать атмосферу (по термину Ярона Абулафия).

- b. Цифровой свет может растворяться и исчезать из перцептивного поля зрителя (transparent) и быть принятым за данность.
- c. Цифровой свет, наряду с другими медиумами, может подстраиваться под сценическое пространство, программироваться человеком, становиться частью партитуры.
- d. Цифровой свет для передачи нарратива должен находиться в пространственно-темпоральной со-бытийности со зрителем или машиной/искусственным интеллектом, готовым преобразовать нарратив в эстетический или информационный опыт.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе настоящего исследования мы столкнулись с различными интерпретациями театральной эстетики Хайнера Гёббельса: его театральный метод можно причислить и к кругу аспектов теории постдраматического театра Ханс-Тиса Лемана, и к концепту музыкального театра (Composed theatre) Давида Рёзнера, отнести staged concerts (инсценированные концерты) звуковые инсталляции Гёббельса к категории междисциплинарного театра, доказать, что театральный текст Гёббельса — перформативный, экспериментальный, дискретный, недраматический, ненарративный.

Мы изучили три центральных аспекта театра Хайнера Гёббельса:

- А. Основные этапы становления театра Гёббельса в историческом ключе: разделение творческого пути Гёббельса по декадам и рассказ о нескольких основных форматах, в которых Гёббельс работает от радиоспектаклей до specific-art инсталляций.
- В. Признаки концепции «эстетики отсутствия» театра Хайнера Гёббельса, подробно изложенные в одноимённом сборнике лекций.
- С. Инструментарий театрального языка Гёббельса: какие техники он привлекает в постановках. Что составляет метод театра Гёббельса.

Для этого мы рассмотрели театр Гёббельса сквозь основные положения теории постдраматического театра Ханс-Тиса Лемана. Мы сфокусировали своё внимание на тех признаках постдраматического театра, которые совпадают с положениями «эстетики отсутствия», и расширили методологию через принципы эстетики перформативности Эрики Фишер-Лихте. Также мы

ознакомились и прокомментировали концепцию Composed theatre Давида Рёзнера/Матиаса Ребстока.

Междисциплинарность практик является характерной чертой театрального метода Хайнера Гёббельса, и среди медиумов, составляющих инструментарий его постановок, отдельное место занимают цифровые медиумы. В ходе нашего исследования мы пытались найти и оценить разные определения цифрового нарратива. Всего нам удалось найти два значения, одно из которых мы проанализировали в заключении к предыдущей главе (Ярон Абулафия), но в этом заключении мы рассмотрим «цифровой нарратив» Дэвида Хермана:

А. Метод анализа термина цифровой нарратив, данный в энциклопедии нарратологии Дэвида Хермана (редактор-составитель) заключается в переосмыслении и, если хотите, подстановки в цепочку «сообщение-шифр-дешифровка» когнитивно-телесного аппарата человека, вместо искусственного интеллекта. Это привело нас к рассуждению о концепции человека как медиума Марка Хансена:

- a. Хансен актуализирует телесность (embodiment) человека, чьи уникальные когнитивные функции позволяют быть самостоятельным медиумом.
- b. Быть самостоятельным медиумом означает иметь возможность классифицировать, выбирать и/или отказываться от поступающей информации. Это происходит за счёт свойств телесности быстро реагировать на внешние раздражители.
- c. Телесность — это принятая в нейронауке концепция неотделимости тела от когнитивной активности мозга.
- d. Визуальность формируется за счёт глубинных физических

элементов, а не с помощью абстрактной силы зрения (окулярцентричности).

- Через концепт человека-медиума Марка Хансена мы снова пришли к эстетике перформативности Эрики Фишер-Лихте, чьи магистральные идеи строятся на со-:
- со-бытийности перформанса, необходимости со-присутствия актёров/перформеров и зрителей в единой темпорально-пространственной парадигме, со-общения (взаимодействие внутри, так называемой, петли обратной связи).
- Мы сделали вывод, что петля обратной связи работает только для интерактивных медиа, к которым относятся телесные медиумы, цифровые медиа, имеющие функцию интерактивности (или новые цифровые медиа - Лев Манович, туда же входит искусственный интеллект, и круг определения «цифрового нарратива» из энциклопедии Хермана замкнулся).
- Вывод: цифровой нарратив, в случае если он является производной неинтерактивных цифровых медиа, не обладает способностью со-общения по Фишер-Лихте, но может быть частью со-присутствия;
- Наше предположение о том, что цифровой нарратив «став частью перформативного текста, перенимает инструментарий воздействия на зрителя у перформанса, но не имеет возможности считывать перцептивную реакцию зрителя» частично ошибочно, так как требуется разъяснение того, что такое быть «частью перформативного текста» и не факт, что из этого вытекает

«переём инструментария воздействия перформанса».

Таким образом, отказавшись от модели мимесиса цифрового нарратива через перформативные практики, и, проанализировав концепт «цифровой свет как атмосферы» Ярона Абулафия, мы подкорректировали наше представление о том, что такое цифровой нарратив. Если он неинтерактивный, но вещественный, если он способен к интермедиальности и подстройке под другие медиа в театре, если он обладает собственным языком, то цифровой нарратив обнаруживает способность быть не просто метатекстом или субтекстом, но ко-текстом по отношению к перформативному/театральному тексту. Самостоятельной и зависимой одновременно материальностью.

Наше исследование ставит вопросы, ответ на которые мы планируем дать в дальнейшей исследовательской работе. Как повторял засэмплированный голос актёра в спектакле «Макс Блэк», — «И так далее! И так далее! И так далее!».

СПИСОК БИБЛИОГРАФИИ

1. Алисенкова — Алисенкова, В. Н. «Эстетическая логика» постдраматического театра Х.-Т. Лемана: Pro et Contra. [Электронный ресурс]// Научный онлайн журнал Fundamentalresearch. URL: <https://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=36442>
2. Гёббельс — Гёббельс, Хайнер. Эстетика Отсутствия. Тексты о музыке и театре. Серия: «Театр и его дневник». М.: 2015. 272 с.
3. Ивашкин — Хайнер Гёббельс. Я не написал ни одной ноты без причины!// Беседовал И. Ивашкин [Электронный ресурс] // Oppeople: Интернет-СМИ. URL: <http://oppeople.ru/portraits/48>
4. Abulafia — Abulafia, Yaron. The art of light on stage: lightning in contemporary theatre. UK: Routledge, 2015.
5. Auslander — Auslander, Philip. Liveness: Performance in a Mediatized Culture. 2nd ed. London ; New York: Routledge, 2008.
6. Bathrick — Bathrick, David. “Robert Wilson, Heiner Müller, and the Preideological”. //New German Critique, No. 98, Heiner Müller (Summer, 2006), pp. 65-76.
7. Bell — Bell, Gelsey. “Driving Deeper into That Thing: The Humanity of Heiner Goebbels's Stiflers Dinge”. //TDR/The Drama Review 54, no. 3 (2010): 150– 158.
8. Birringer — Birringer, Johannes. Algorithms for movement CD-ROMs by

William Forsythe and Jo Fabian. // PAJ 71 (2002), pp. 115–119.

9. Case — Case, Sue-Ellen. “From Bertold Brecht to Heiner Muller”. *Performing Arts Journal*, Vol. 7, No. 1 (1983), pp. 94-102.
10. Causey — Causey, Matthew. *Theatre Performance and Technology: From Simulation to Embeddedness*. London: Routledge, 2006.
11. Calandra — Calandra, Denis. *New German Dramatists*. London: Macmillan Education UK, 1983.
12. Corbett — Corbett, John. *Extended Play: Sounding off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Duke University Press Books, 1994.
13. Cubitt — Cubitt, Sean Cubitt. “Coherent Light from Projectors to Fibre Optics”. // Cubitt, Sean, Daniel Palmer, and Nathaniel Tkacz. *Digital Light*. London: Open Humanities Press, 2015.
14. Jones, — Jones, Stephen. “What is digital light?”. // Cubitt, Sean, Daniel Palmer, and Nathaniel Tkacz. *Digital Light*. London: Open Humanities Press, 2015.
15. Dixon — Dixon, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Leonardo. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007.
16. Eaket — Eaket, Christopher Curtis. *Theatre-Outside-of-Theatres: Spaces of*

- Digital Performance. Диссертация канд. Философских наук при университете Карлтон, Канада. 2010.
17. Fischer-Lichte — Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York: Routledge, 2008.
18. Goebbels I — Goebbels, Heiner. “Peculiar Voices”. Translated by Winnacker, Susanne. *TDR/The Drama Review* 55, no. 1 (2011): 46–51.
19. Goebbels II — Goebbels, Heiner. *Performance as Composition*. Интервью с Хайнером Гёббельсом /Беседовал Статис Гургурис. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 26, no. 3 (2004): 1–16.
20. Goebbels III — Goebbels, Heiner. “It’s all part of one concern”. //Roesner, David, Rebstock, Matthias. Eds. *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect, 2012, pp. 113-120.
21. Hansen — Hansen, Mark B. N. *New Philosophy for New Media*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2004.
22. Herman — Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Hoboken: Taylor and Francis, 2012.
23. Kattenbelt I — Kattenbelt, Chiel, Chapple, Freda. eds. *Intermediality in theatre and performance*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2006.
24. Kattenbelt II — Kattenbelt, Chiel. “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”. *Cultura*,

- Lenguaje Y Representación/Culture, Language and Representation 6 (2008): 19–29.
25. Lehmann — Lehmann, Hans-Thies, and Karen Jürs-Munby. *Postdramatic Theatre*. London ; New York: Routledge, 2006.
26. Manovich — Manovich, Lev. *The Language of New Media*. MIT Press, 2001.
27. Novak — Novak, Jelena. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. UK: Ashgate, 2015.
28. Ovadija — Ovadija, Mladek. *Dramaturgy of sound in Avant-garde and post-dramatic theatre*. McGill-Queen's University Press, 2013.
29. Platt — Platt, Ryan. "I went to the house but did not enter by Heiner Goebbels". Review. *Theatre Journal*, Vol. 61, No. 4, Digital media and performance (December 2009), pp. 636-638
30. Riedl — Riedl, M.A., Clare, C. Robert Grosseteste On Light [Электр. пецыпк]//URL:http://www.boscarol.com/wikipdf/Riedel_1942_Grosseteste_On_Light.pdf
31. Roesner I — Roesner, David, Rebstock, Matthias. eds. *Composed Theatre. Aesthetics, Prectices & Processes*. Intellect Ltd, 2013.
32. Roesner II — Roesner, David. *Musicality in Theatre: Music as Model*,

Method and Metaphor in Theatre-Making. Routledge, 2016.

33. Roesner III — Roesner, David. The politics of the polyphony of performance. Musicalization in contemporary German theatre. Contemporary Theatre Review, 18 (1), 2008, pp. 44-55.
34. Roesner IV — Roesner, David. “Music Theatre Now – Global Tendencies and Perspectives”. //Статья в программке «Music Theatre Now» на фестивале «Operadagen» в Роттердаме, 2016, стр. 10-19.
35. Roesner V — Roesner, David. “Dancing in the twilight”. Symonds, Dominic, ed. The Legacy of Opera: Reading Music Theatre as Experience and Performance. Themes in Theatre 7. Amsterdam: Rodopi, 2013.
36. Schechner I — Schechner, Richard, and Sara Brady. Performance Studies: An Introduction. 3rd ed. London ; New York: Routledge, 2013.
37. Shevtsova — Shevtsova, Maria. Robert Wilson. Routledge Performance Practitioners. London ; New York: Routledge, 2007.
38. Stein — Stein, Susan Alyson. “Kandinsky and Abstract Stage Composition: Practice and Theory, 1909-12.” Art Journal 43, no. 1 (1983): 61.
39. Verstraete — Verstraete, Pieter. Disembodied Voices in Contemporary Music Theatre and Performance // Department of Public Sound. Lim. Ed. Including Vinyl Record. Ed. Peter Fengler. The Netherlands, Rotterdam: De Player 2012: pp. 1-20.

40. Weber C. — Weber, Carl. From Determination to Detachment—Heiner Müller's Assessment of Culture and Politics in a Lifetime of Profound Historical Change *The Cultural Politics of Heiner Müller // The Cultural Politics of Heiner Müller*. Edited by Friedman, Dan. Cambridge Scholars Publishing, 2007.

ПРИЛОЖЕНИЕ. ИЛЛЮСТРАЦИИ.



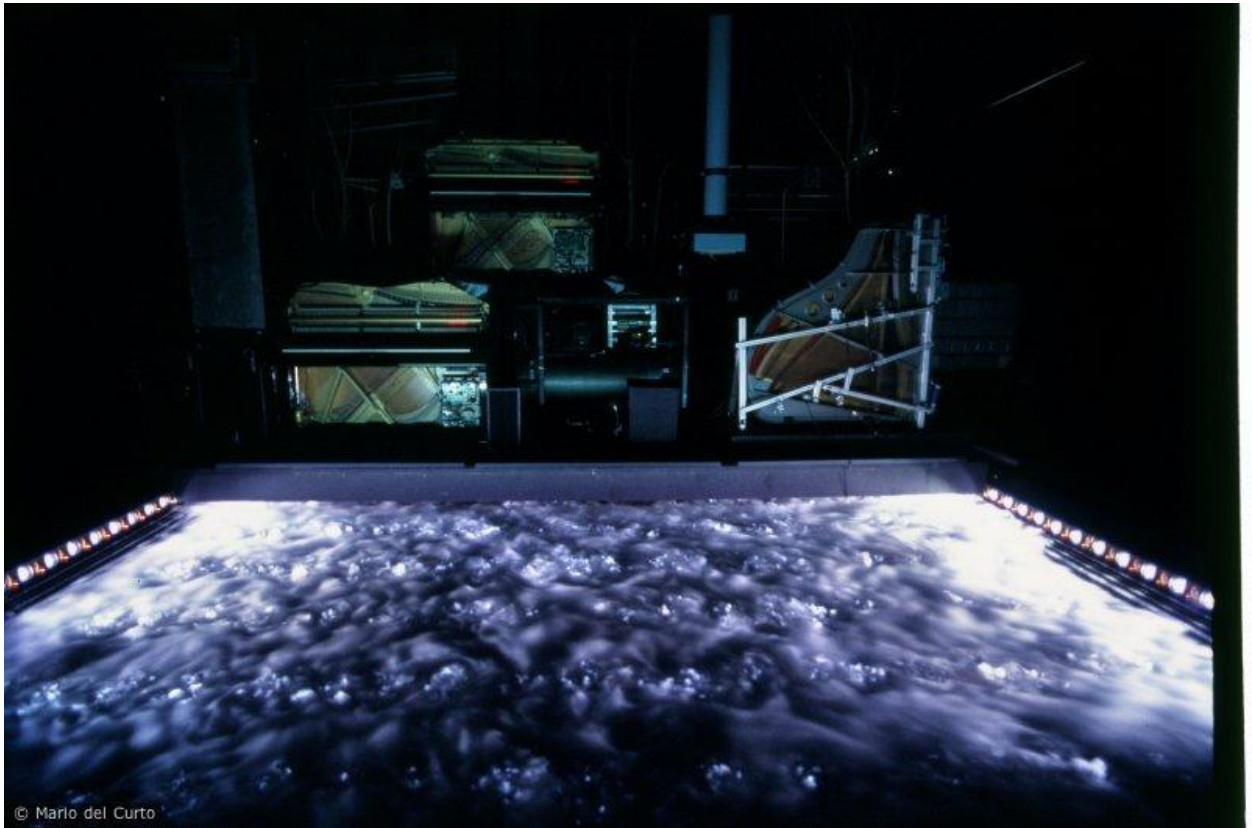
1. De Materie/Материя (с) Park Avenue Armory
Автор: Stephanie Berger



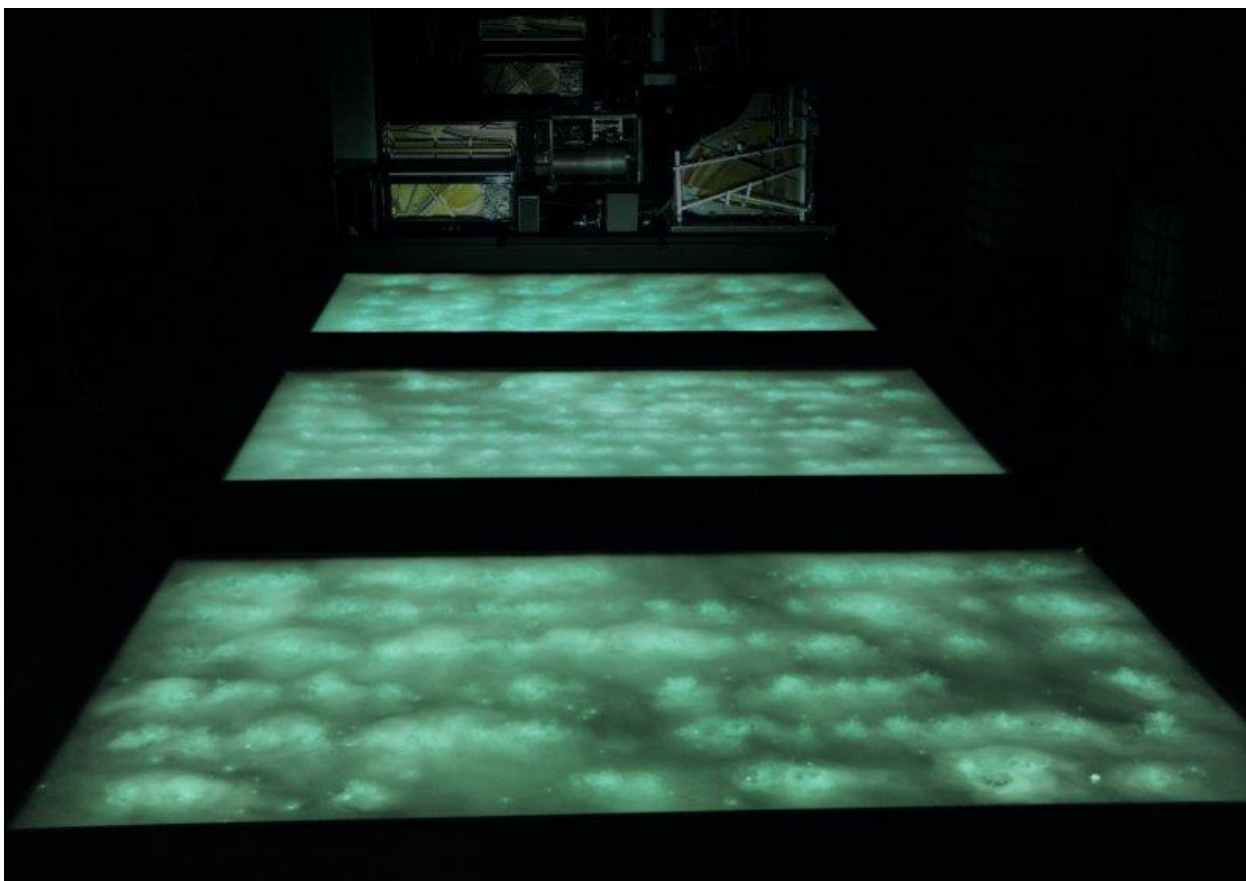
2. De Materie/Материя
Автор: Wong Bergman



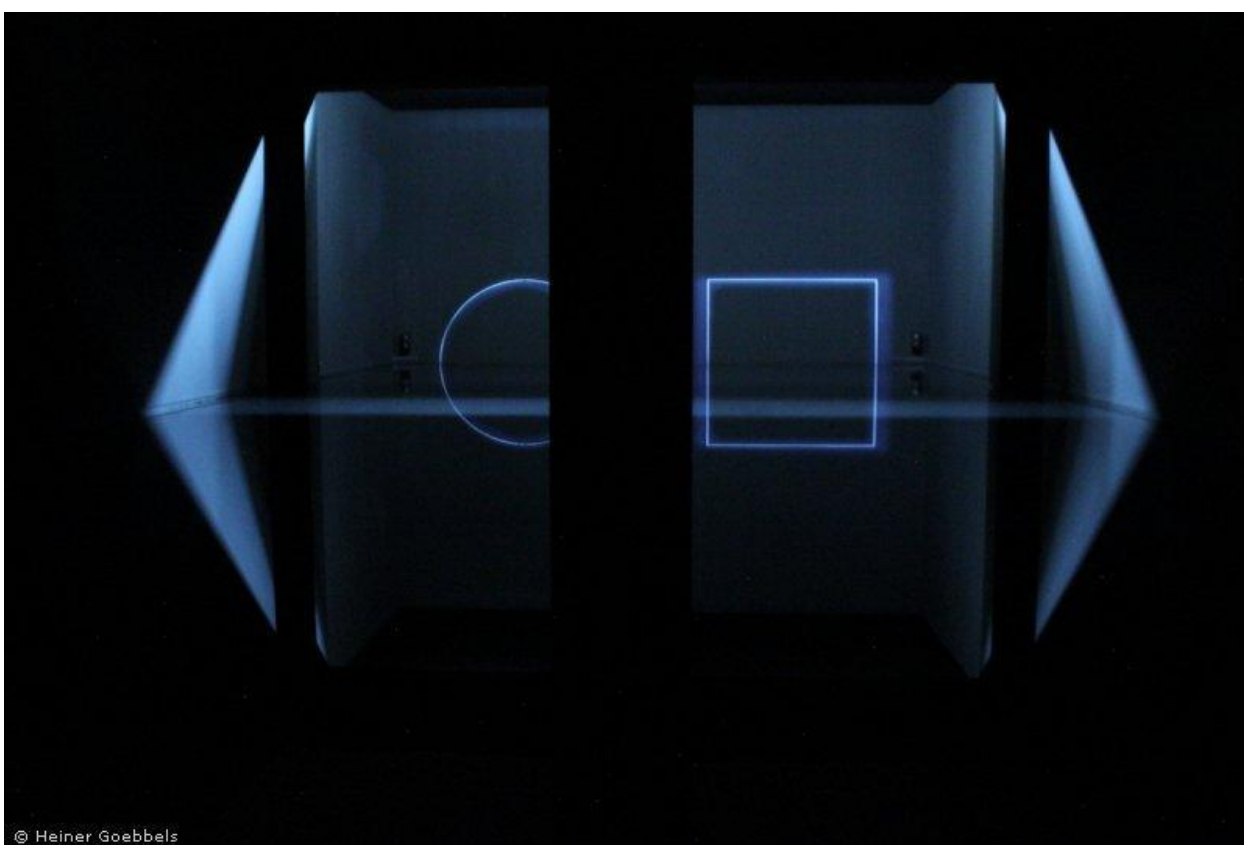
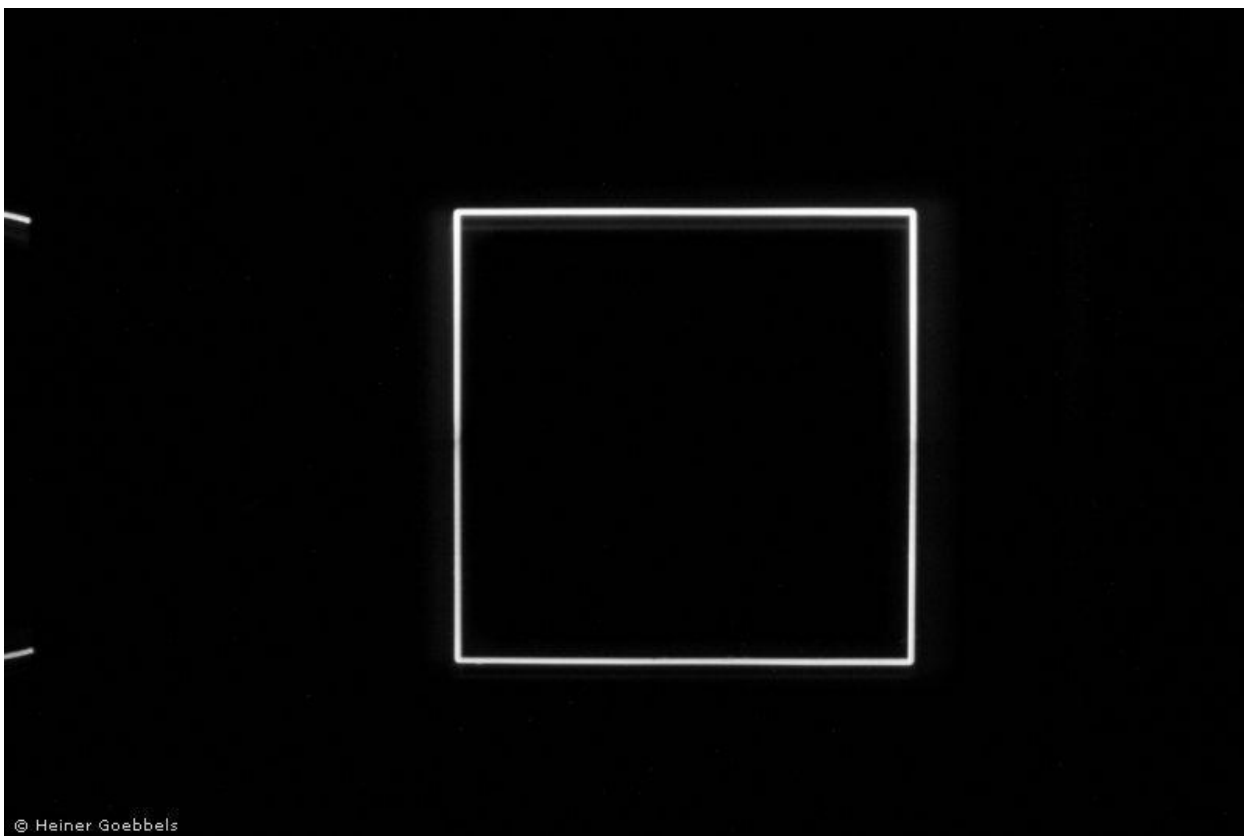
3. *Eraritjaritjaka*/Эраритжаритжака
Автор: Krzysztor Blelinski



4. *Stifters Dinge*/Двець Штифтера
Автор: Mario del Curto



5. Stifters Dinge/Двець Штифтера
Автор: - Mario del Curto



6. Genko-an/Генко-ан
Автор: Хайнер Гёббельс



7. Genko-an/Генко-ан
Автор: Хайнер Гёббельс